المعارضات الشعرية
(أنماط وتجارب)

الدكتور عبد الله التطاوي

الناشر
دار قبــــاء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)
عبده غريب

الكتـــــاب : المعارضات الشعرية
(أنماط وتجارب)
المؤلـــــف : د. عبد الله الطاوى
تاريخ النشـر : ١٩٩٨م

الناشـــــر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب
شركة مساهمة مصرية
المركز الرئيسى : مدينة العاشر من رمضان
والمطابـــــع المنطقة الصناعية (C1)
ت: ٠١٥/٣٦٢٧٧٢٧
الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون
الدور الأول - شقة ٦
ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨
رقـم الإيـــداع : ٩٧/٨٥٢٧
الترقيـــم الدولـى : I. S. B. N.
977-5810-46-9

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

تدور محاور هذا الدرس بين النظرية والتطبيق حول محاولة التأصيل لعدة مفاهيم ازدحمت بها الدراسات النقدية، ووفّتها حقها بحثاً ومعالجة، وبقيت الإشارة إليها هنا بمثابة مؤشر حتمي يسهل للدارس اقتحام موضوعه بلا فجاجة أو افتقاد تمهيد كاف لتناوله.

من هنا يبدو التنظير فيه بمثابة ذلك التمهيد الذى يتوقف عند عرض المداخل النقدية، بما يكفى للتعرف على جوانب النص الأدبى، وبما يفي لأن يقول الناقد إنه قد وعاه واستوعبه، وفسّره وحلّله قبل الإقدام على تقويمه وإصدار الأحكام له أو عليه: استحسانا أو استهجانا.

وقد سار هذا التنظير التمهيدى أو التمهيد التنظيرى في عدة اتجاهات تحاول اقتحام النص من كل جوانبه على المستويات الجمالية الشكلية، أو من خلال علاقاته الخارجية التى تشدُّه إلى عالمه وموضوعه من ناحية، وإلى مبدعه من نواح أخرى.

وتتكامل رؤية هذه الاتجاهات ابتداء من تأمل ماهية النص، وتحديد طبيعته النوعية بين الأجناس الأدبية وإلى تحديد مفهوم الأداة، وأساليب معالجتها بين التقرير والتصوير، وأخيراً إلى تبيُّن المداخل الوظيفية التى تستكشف أغواره، وتحاول تبيُّن أعماق مبدعه وعصره من خلال مداخل تاريخية أو فكرية فلسفية، أو نفسية، أو أسطورية شعائرية، أو أخلاقية اجتماعية، بما يكفى لاحتواء دلالات النص وإدراك أبعاده، إلى جانب مادة التشكيل الجمالى التى تتراءى لنا مع رحلة العناء عبر فهم الأداة ووسائل تحليلها.

ومن هنا يتحول الدرس الأدبى إلى ذلك المنعطف التطبيقى حين يتحدد بفكرة المعارضات الشعرية التى شغلتنى طويلاً من خلال عديد من قراءات لنماذج من شعرنا القديم والحديث، حتى تراءت لى الصورة في حاجة ملحة إلى مثل هذا الدرس الذي يمكن أن يحكى قصة التواصل بين تاريخنا الإبداعى في مجال الأدب بين عصوره المختلفة، وبذا بدت الاختيارات فيه قابلة للتصنيف على أكثر من مستوى موضوعى، بحيث يمكن أن تغطى أبعاداً متميزة، يصح ان تصل بنا إلى تناول الموقف باعتباره ظاهرة لها من القدرة على العمومية ما يدفع بها بعيداً عن منطقة الاستثناء، أو السماح بالاتهام بالضعف في ملكات الشاعرية المعارضة.

فكأن الدرس – بهذه الصورة – يعد مدخلاً إلى استكشاف سمات هذا التواصل الأدبي من ناحية، بدليل تناوله للقضية – قضية المعارضات – من منظور الاتباع، وتحويل الظاهرة إلى عامل مدروس على مستوى التقليد الفنى، ثم الانطلاق من خلالها إلى رحابة الإبداع الذي يمس جوهر المواهب الفردية لكل شاعر معارض على حدة، حين يبرز قدراته على التشكيل الجمالى، ليثبت لذاته المبدعة دورها وفعاليتها وتواجدها إلى جانب الموروث من ناحية أخرى.

وبذا يبدو المنهج طامحاً إلى محاولة الخلاص من فكرة النمطية والجمود، أو العقم في عالم المعارضات الشعرية، إذا ما استطاع طرح فهم كاف ومقنع حول الأصول والمقومات الفنية المنوطة بها، ثم ما كان من أمر حركتها ونضجها في الإطار الجديد الذي يصطنعه الشاعر المعارض بهدف إثبات ذاته طرفاً فاعلاً في العملية الفنية التى يعاد تشكيلها على يديه، ومن خلال تمريرها عبر ملكاته الخاصة.

وتسير خطى هذا الطموح في إطار من القصد إلـى استخلاص النتائج الجزئية الخاصة بكل نموذج على حدة، بما يكفى للتمهيد لوضع التصور العام للظاهرة، أو استخلاص النتائج الكبرى التى يمكن أن يفود إليها هذا البحث في أعماق دواوين شعرائنا التى لم تعرف عصرا بعينه، ولم تتوقف عند جيل واحد فى حدود الزمان التقليدى، على نحو ما درجنا على تصوره وتفهمه من خلال استغراقنا فى دراسة تاريخ أدبنا العربى قديمه وحديثه.

وتبدو مغامرة دراسة المعارضة الشعرية هنا مجالاً رحباً لتجاوز حدود الزمان والمكان، لتتحول إلى درس لا تستوقفه الضفاف المحددة التى قد تحجب الرؤية، أو – على الأقل – قد تحجمها في أطر ضَيقة قد تؤثر – إلى حد بعيد – على المتلقى حين يريد أن يتجاوز مرحلة التثقيف إلى مرحلة التأمل الخاص لمقومات الصياغة الجمالية، أعنى بذلك مرحلة التفوق والاستغراق الجمالى الذي يستوعب أهم جوانب الموقف، بما فيها من موروث، وما أضيف إليها من معالم الابتكار والتميز.

ويبدو هذا البحث مدخلاً إلى إحدى خطى الدراسة الأدبية في أرض خصبة متميزة ومتجددة، تحتاج إلى كم من الجهود البحثية في نفس الاتجاه، بما يكفى لوضع أسس منهجية واضحة المعالم، تعرض لنا منظومة هذا التواصل التراثى، وتعكس من خلاله الأشباه، وتفسر الأبعاد من خلال الأناة في تامل ما وراء الأعمال الكبرى التى نالت إعجاباً خاصاً لدى شعرائنا عبر رحلة تراثنا الطويل الممتد من الجاهلية حتى الآن.

كما يظل هذا الدرس محاولة على طريق الرؤى التحليلية التى تفيد من خطى سابقة شغلت بالأبيات المفردة، أو بتمزيق الأعمال الأدبية، أو بطرح ما يسمى بالمقارنات، وهي – في حقيقتها – موازنات غير منضبطة، ولا

تبدو محددة إلا في إطار الشاهد الجزئى الذي نتصوره لا يضيف جديداً إلـى الدراسة الأدبية التى تقترب صورتها من الكمال من خلال تفاعل الجزئى مـع الكلى، أو الاعتداد به كلبنة من لبنات ذلك البنيان الكلى للعمل، أو وسيلة من وسائله، فإذا بالتجربة تسير في نفس الاتجاه الإنسانى، وكذا يأتى أسلوب المعالجة الجمالية حول رسم الصورة الكبرى التى تحتوى العمل من خلال دقة الأداء التى تبدأ منذ تأمُّل الصور الجزئية أو الأبيات المفردة وصولاً إلـى الصورة الكلية للعمل.

أما محاولة عرض الدراسات السابقة على شاكلة هذا الاتجاه فقد أشـرنا إليها بما يكفى للتعرف على طبيعتها في بداية المدخل المباشر إلى المعارضـة الشعرية ذاتها، بما لا يستوجب طرحه هنا في المقدمة، ويكفى أن يدخل القارئ إلى موضوع قراءته وهو يتوقع رؤية هذا التداخل بين منطقتى الاتباع والإبداع، أو النمط الموروث والتجربة المعاصرة، أو التقاليد والمواهب الفردية المتميزة.

فإن تحققت هذه الرؤية بدت محسوبة لهذا الدرس، وإلا فبحسبه أنه فتح المجال ونبه إلى ضرورة اقتحامه، ومعاودة تأمله، وبما يكفى لجعله أهلا للدراسة وتعدُّد المعالجات والرؤى من حوله.

واللّه نسأل أن يجنبنا الغرور والزلل، وهو سبحانه الهادى إلى السبيل.

عبد اللّه التطاوى

الباب الأول

مداخـــل نظريـــة

الفصل الأول :

حول أصول الحركة الأدبية :

١- الحــوار مــع التــراث

٢- تواصل المدرسة الأدبيــة

٣- مقومات الجدل مع التاريخ

٤- معايير التفاعل مع التاريخ

٥- أبعــاد الأطــر الوظيفية

(١) الحوار مع التراث

ليس جديدا أن يُدار حوار حول ما ينبغي أن تسير على أساس منه الحركة الأدبية عبر أصول ومقوِّمات تضمن لها الأصالة وتجنبها الزيف ؛ ذلك أن أجيالا متعددة قد أسهمت فى ترسيخ الرؤى المختلفة ؛ أو طرح التصورات المتعددة حول طبيعة حركة الأدب ، وتتبع مقاييس حياته وتطوّره على مدار العصور التى نعرفها لأدبنا العربى ، وكذا لآداب الأمم الأخرى عامة .

وربما ظل الجديد الذى يتحتم أن ننقب عنه ، ونسعى إلى رصده كامناً فى محاولة استجماع تلك الأصول ، والسعى وراء تسجيل الحقائق النقدية التى تتعلق بكل منها ، خاصة فى زحام واقعنا الذى امتلأ ضجيجا قد لا يسمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة ، أو التروى فى تحليل مفردات الإبداع .

ذلك أن نضج الحركة الأدبية يتطلب - بالضرورة - حالة من الهدوء والتأمل للوقوف طويلا عند كثير من التفاصيل التى لا يحسن أن يتجاوزها الشاعر ولا الناقد .

ولعل الأصل الأول الذى نتوقف عنده خاصة فى زحام تيارات التجديد ، أو ما نسميه بالثورات الفنية هو التراث الذى تظل صخرته صامدة أمام محاولات تحطيمها ، أو رفع معاول التمرُّد عليها ، فإذا بهذا التمرد - فى معظم الأحوال - لا يكاد يتجاوز ما سجله قول الأعشى فى معلقته :

كناطحٍ صَخْرةً يومًا ليُوهِنها فلم يَضِرْها وأوْهَى قرنَهُ الوَعِلُ

ذلك أن تراث أمة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسا من أسس حياتها ، حيث يمثل الذاكرة الفاعلة التى تُميزها على الصعيد الجمعى ، كما يمثل - على المستوى الفردى - أغلى ممتلكات كل من أبنائها . ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى ، ومقوما أساسيا يتولّى حماية الحركة الأدبية ويضمن سلامة مسارها ، ويظل حارسا أمينا يرعاها ، ويتتبع خطاها فى أناةٍ وحرص شديدَيْن .

على أن صدور الشاعر عن تراثه ، سواء قصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم أو المغمور ، لا ينبغى أن يدخل فى مجال القهر الفكرى ، أو منطقة الاستسلام المطلق الذى تسقط معه الذات ، وعندئذ تخور قواها الإبداعية ، إذ الأقرب إلى صحة التصوُّر أن تكون ثمة رغبة

صادقة من قبل الشاعر في إثبات ولائه ، أو تسجيل انتمائه إلى ذاكرة أمته التى تضمن لها أصالتها ، وتحتفظ لها بجوهر تميُّزها التاريخى ، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف ، أو أن يقذف بها إلى غياهب الضياع والتخلف ، أو أن يقبل لها ضرباً من التجهيل أو التنكير ، مما قد ينتهى - وهذا أخطر ما فى القضية - إلى تدهور الهوية التى لاينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها بحال ، ولا تقبل التخاذل إزاءها تحت أي من الظروف .

وتلقانا قضية التراث كضرورة أولى لها الصدارة ، ومقوم أول من مقومات الحياة الأدبية ، فى أكثر من موقف ، ولدى أكثر من فئة دون أن يظل الأمر قصراً على منطقة الإبداع، إذ الأقرب إلى الدقة - حين نشغل بحقيقة الحياة الأدبية - أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لا يكتمل إلا بدورَيْن آخرَيْن :

أولهما : دور الناقد ، **وثانيهما** : دور جمهوره من غير النقاد ، وعندئذ يبدو الأمر أقرب إلى البساطة ، إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أمته ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية ، وعندها لا يتردد - مطلقاً - فى البحث عن ذاته ، حتى إذا ما استبطنها راح يزيد من وسائل تعرُّفه عليها ، ويندفع إلى مزيد من تأمُّلها ، أما بالنسبة للناقد فقد يظل الأمر فى حاجة إلى أكثر من وقفة ، ابتداء من تأمل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع - من ناحية - وانتهاء عند طبيعة هذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين - عموما - من ناحية أخرى .

ذلك أننا نسلم - بدايةً - أن المبدع « لابد أن يتميز بامتلاكه درجة ما من درجات العبقرية ، أو جانبا من جوانب تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الآخرين خارج دائرة الإبداع - بالطبع - الإلمام بها ، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر أنه لايكفى أن تكون للمرء مواهب عظيمة ، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها ، وعلى الرغم من أن الإنسان لاخيار له فى عبقريته ، إلا أنه يظل يملك هذا الخيار فى توجيهها نحو غاية إنسانية[1] » . ومعنى هذا أن ثمة ألوانا من الموهبة التى تسهم فى الاقتراب من الكمال ، سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد ، إذا ما وضعنا في الاعتبار أن الناقد - فى أفضل صورة له - يعد قادرا على الانتماء إلى عالم الإبداع ، لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضا ، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط بأى من مقومات الإبداع ، ومن

(١) ويلبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقالة بابيت ، العبقرية والذوق) ص ٤٣ .

ثَمٌّ يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها جوته فى قوله « لا شئ أفظع من خيال بدون ذوق »[1] .

على أن الأمر يظل قابلا لمزيد من الضبط والتقنين خاصة إذا أخذنا بما رصده (أرفينك بابيت) فى حواره حول « العبقرية والذوق » وتحديده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر ، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك المقولة الطويلة التى قال فيها « إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته ، أى تفرده الخاص فى صورة تعبير ، فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة ، وأنه لا ينبغى أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباع الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويرات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعادة تشكيله فى خلق جديد ، بحيث يكون تعبيرا عن عبقريته هو ، لعل هذه المضامين الجوهرية تعبر عن وجهة نظر تعبيرية انطباعية لم يتناولها أحد بأمتن تناغم مما تناولها به (أوسكار وايلد) فى حواره « الناقد فنانا » حيث يخلص وايلد من ذلك إلى القول بأن النقد « هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية »[2] ، على أن مناقشة ما انتهي إليه « بابيت » و « وايلد » معاً ينبغى أن تتم فى حَذَر وحرص ، باعتبار أن مسألة الذوق هذه ، وقد استوقفت كلا منهما ، لايمكن أن تطرح إلا فى حدود منضبطة وبقَدَر ، إذ يصبح مطلوبا - وهذا ضرورى - أن تُصْقَل الأدوات بشكل دقيق من خلال ذلك الوعى الصادق الذى يؤدى دوراً إيجابياً فى إخراج الناقد من دائرة الانطباع الشخصى ، أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع ، وأن يأخذ نفسه بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الإفادة منها والإفادة بها ، ومن ثم يمكنه تطبيقها بحكمة ومرونة ، ولعله - آنذاك - يرتقى بموقفه كإنسان ، لا يشغله مجرد الخضوع للهوى بقدر ما يلتزم بما يفرضه على نفسه من تلك القواعد والأسس ، وهو - آنذاك - لايفقد حريته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق من مقاومته لذلك الهوي ، أو - عَلى الأقل - خاصة بضبطه وتحجيمه ، وليس من باب الخضوع المطلق له ، وعندها يكون قد سعى نحو نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته ، حين يتمسك بالحدود دون أن يقصد إلى هدمها ، أو الجور عليها أو إغفالها ، أو إسقاط أيٍّ منها .

---

(١) خمسة مداخل ص ٤٣ .

(٢) المرجع نفسه . ص ٣٧ .

من هنا يبدو الالتزام شرطا أساسيا لضمان أصالة الحركة فى الحياة الأدبية ، وهو التزام يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد ، دون أن يعنى هذا أن نطالب أيًا منهما أن يصبح مجرد مطية للتراث محكوما عليها بالانقياد ، أو إشهار الخضوع الذى قد يصل إلى حد الاستعباد ، بل يجب أنْ تؤخذ المسألة من خلال الاعتبارات الحضارية التى وقف عندها علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا في محاولاتهم لتقعيد حياة الأمم من خلال حسِّها التراثي الذى لا يقبل أن تغلق عليه الأبواب، وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الأخري، وعندها قد يحكم على نفسه بالذبول وربما بالموت ؛ ذلك أن الأجدي أن نعترف بطبيعة المؤثرات فى كل الفترات التاريخية من منطق المادة أولا ، ثم على مستوي الفكر والوجدان ثانيا، ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه المؤثرات ما يدخل ضمن نسيج تراثها ؛ ذلك الذى يكتسب استمراريته وبقاءه من خلال تواصل الأجيال التى تدين له بولائها وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره من خلال عبقريات أبنائها .

وبذا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العام على مستوي الأمة ككل ، وبَيْنه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين أو حتى غير مبدعين (من المتلقين) ، خاصة إذا جاز لنا أن نُسلِّم بأن فردا ما لايمكن إلا أن يكون ابنا شرعيا لبيئته على الصعيدَيْن المادى والاجتماعى ، في نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لماضٍ طويل ورَّثه ذلك المجتمع لأبنائه ضمانا لإحساسهم بامتداد هذا الانتماء ، وإنقاذا لهم من حالة الفقد التي قد تتهددهم ، أو تمسخ شيئا من معالم هويتهم ، ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأي حال إلى عبقريته المزعومة دون سواها ، فلسنا فى عصر ربَّات الشعر ،ولا شياطين الإلهام ، ولاجن وادى عبقر ، بل إن عقلنة الأشياء أصبحت مطلوبة فى كل شئ ، الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التي يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الآنية المفردة ، إذ تبدو اللغة – فى أدقِّ صورها – خَلْقاً جماعيا خصبا يتردد صداه فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة ، وقد يصيب هذا الخلقَ كثير من ألوان التحوُّل والتجدد ، ولكن الحقيقة النفسية تظل قائمة حول استقراره فى منطقة اللاوعى أو اللا شعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود فى لحظة الإبداع أو التخلُّق الفنى .

من هنا بدت النظرة موضوعية إلى قضية التراث من خلال كل التصورات النقدية التى

شهدها التاريخ الأدبي منذ فجره حتى الآن ، فلم ينس أصحاب المحاكاة إمكانية الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه ، أو يتأثر به ، أو يعكس من خلاله رؤيته ، فكلاهما إنما يريد الواقع ، أو يجتهد في تحليل شريحه منه ، ويجدّ في البحث والتنقيب عن أسراره بأسلوبه الخاص .

وتبدو صورة الواقع غامضة - إلى حد كبير - في سياق تلك النظرية التي توقفت عند حدود التمسك به من منطلق مرآوي أو منظور حرفي ، إذ قد يكتفي فيه بأن يعكس لنا مجرد صورة فوتوغرافية منه ، حيث يظل الأهم من ذلك أن تظهر تناقضات الواقع عبر تجليّاته من خلال تلك الممارسات الجادة التي ينهض بها الفنان أو العالم ، فمع اتساع رقعة الواقع ، ومع اشتداد قسوته تزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه ، الأمر الذى تنهض به أجيال من الناس فى ظلال ذلك الحلم القديم الذى انتهى إلى إمكانية جمع أطراف المعرفة في رجل واحد، مما يصبح غاية العبث أن نلتمسه فى عصرنا إزاء كل صور التخصص العلمى الدقيق ، وتلاشي هذه النظرية الشمولية أمامه تماماً .

على أن الذى يظل واضحا لايكاد يتحول أن ذلك الواقع قد تراءى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلانى والحس الوجداني من خلال الفلسفة كفكر ، ومن خلال الشعر كتعبير عاطفى ، يعكس رؤى الواقع في لحظة امتزاجها بعقل الفنان وشعوره معا . ومن هنا كان انشغالهم بالنقد مع الفلسفة والشعر أمرا طبيعيا لم يُخل بأنظمة الحياة ، بقدر ما ضمن لها مزيدا من الاتساق والاستمرار فى ظلال متشابهة تجمع قوي الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحدُ والتلاقى بين الضرورات ، فلم يصبح العالم فكراً خالصاً ولا ذوقا خالصا أو خيالاً عاريا من الحقيقة ، بل جاء الفكر مؤيدا بالفعل ، وكان لكل منهما أن يمر بحركة جدلية متفاعلة بين المعرفة والكينونة ، أو بين الحلم والواقع الخارجى على النحو الذى رصده تصورُ أفلاطون لجمهوريته الفاضلة ، وما كان من شروطه التى رصدها للشاعر لكى يسمح له بالانتماء إليها ، إذا ما تخلى عن تشويه الواقع من ناحية ، أو تحوّل إلى داعية للفضيلة من منطق العقل وتأصيل القيمة المطلقة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات النقدية (المحاكاة) ببُعْدَيْها الأفلاطونى والأرسطي على السواء ، بل لعل الجانب الثاني الذى عرضه أرسطو بدا

أشد ارتباطا بواقع الحياة ، خاصة منها ذلك الجانب النفسى الجماعي الذى حدّد فيه وظيفة الدراما بتطهير جمهور المتلقين من عاطفتْى الخوف والشفقة إزاء بطل الموقف الدرامى ، وبانتهائه بلحظة التنوير التى تنفرج فيها أزمة البطل نهائيا ، ومع انفراجها يتمتع المتلقى بهذا الاسترخاء بعد عناء التوتر حال التلقى والتفاعل النفسى مع العمل .

ومعنى هذا كله أن تصور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردا منذ العصور الأولى إلا باعتباره استثناءً لاقاعدة ، إلى أن يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها ، ولكنه حاول أن ينجو من تمام الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون «بالطبيعة» ، باعتبار ما تقدمه لأبنائها من ذلك التعويض النفسى - وهو حتمى - حيث تظل دلالته قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحكم الرومانسى وتشده إلى مجتمعه على الرغم من تمرُّده عليه أو تطاوله على قيمه التى راح يعدُّها - فى وقت كما - مجموعة من القيود والأغلال التى تعوق حركته الحرة الطليقة ، بل ربما قيَّدتها إلى حد بعيد ، وإذا بهذا الحس الرومانسى قد تمادى فى رعونته وطيشه إلى أن انتهي إلى ذلك الأفول الذي فرضه عليه التصوُّر النقدى الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من خلال صرخه الألم العفوية التى تعد- فى جوهرها - جزءا من العلاقات الاجتماعية ، مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال أو فجاجة تصويره ، ومما ينتهي - بالضرورة - إلى استثارة الانفعال لدى الآخرين ، وإلا هبطت قيمة الممارسة الفنية ، وحُكم عليها بالعجز عن هذه اللهجة الجماعية ، فإذا ماجاءت نظرية الخلق عند (ت.س إليوت) بدَتْ سلاحا ذا حدّيْن : فهو يدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الذى عرضه فى رؤيته للفن بعيداً عن الأفكار الدينية ، أو الاجتماعية ، أو الأخلاقية ، أو السياسية ، إذ أراد أن يكتفى بدراسة النص نفسه دراسة عميقة من الداخل فحسب ، ومن ثم أباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ومجتمعه جميعا ، مما شجع النقاد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية في الأدب واعتباره مجرد صياغة جمالية ، لا علاقة لها بالتفسيرات البطولية ، أو الأخلاقية ، أو النفسية أو الاجتماعية الخارجة عن إطار الموضوع المصاغ فنّيا ، وبذا ظل الموقف جامدا عند مجرد الاقتصار على السمات الجمالية فى الإنتاج الفنى ، مما انتهى - بدوره - إلى إهمال كل العوامل الأخري وأباح إمكانية إسقاطها من الاعتبار تماما .

وعلى الرغم من هذا التناسى لأخطر الأشياء فى التشكيل الجمالى للنص الأدبى تظل رؤية (إليوت) كاشفةً عن طبيعة التزاوج الثقافي وضرورته على كل المستويات الفردية والجماعية .. وكذا على المستويات الزمنية بين ماض وحاضر أو - بمعني أدق - بين ذاكرة الماضى التراثي والتى تعد من أغلى ممتلكات الشاعر ، وبين عبقرية الحاضر التى تتجسَّد وتتجدَّد فى موهبته الفردية ، وكأنه بذلك يحمى دور « الأنا » من الضياع ، في نفس الوقت الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة ، ضمانا لاكتساب الأصالة - او استمراراً للتواصل ، دون تورط فى مناطق العزلة أو الانقطاع الذى يؤثر - بالضرورة - فى كيان الفنان وفنه معا .

ولم يكن بعيدا عن تصور إليوت ما انتهى إليه (رويرت بن وارين) في تحليله للشعر باعتبار تفاعلاته الداخلية فحسب ، فهو « يعتمد على مجموعة من العلاقات ، على البناء الذي ندعوه قصيدة »(١) .

وعندئذ يمكن حصر وظيفة الناقد فى حدود التمُّعن فى استجلاء خفايا تلك العناصر من حيث علاقاتها المتداخلة على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليهما) ، حيث تعمل كلها معا فى سياق منظومة متكاملة دون انفصال بينها ، وإلاَّ ظلَّ من حقنا - طبعا - أن نتأمل هزال الرؤية حين تفصل بهذا الشكل القطعى بين شكل العمل ومضمونه .

ومن هنا - أيضا - ظل التواصل الفكري وارداً فى تصوُّر أصحاب التنظير النقدى علي مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنيا منها ، والمتزامنة على السواء ، فإذا بالواقعية تلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه فى النظريات الأولى فى محاولة لتوفيق العناصر وضبط تفاعلاتها وتداخلها دون الاقتصار على تلفيقها أو جمع شتاتها وأشلائها ، ، ومن ثَمَّ ظلت للرؤية التراثية مكانتها ، وعُدَّت قاسما مشتركا بين البيئات والنظريات مما لايمكن تجاوزه أو إغفاله مطلقا ، ظلَّت بذلك أصلا من أصول الفِكر النقدى من ناحية ، والمنطق الإبداعي من ناحية أخرى ، وظلت ذاكرة الشاعر والنقاد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد شاهد إثبات على استيعاب الماضى ، ودليلا على حركة الحاضر بين ثباته وتحوُّله من خلال الشرائح المختارة كموضوعات للأعمال الفنية .

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ١٩٦ .

وفى حدود نقدنا العربى القديم ظلت المحاولة واردة بدقة منذ عصر التنظيم المنهجى للرؤى النقدية ، وكان مصدرها فى معظم الأحيان ذلك الحوار الجدلى حول ما عُرف بعمود الشعر واستمرار تعقب البيئة النقدية لحركة الشاعر : تملى عليه التعليمات ،. وتفرض عليه الشروط من خلال ضرورة التزامه بمطلب « الوضوح» أو « شرف المعنى وصحته » أو «الإبانة» أو (مناسبة المستعار للمستعار له » وغيرها . كما سار على ذلك من القدماء من سار مثل المرزوقى والآمدى وغيرهما . وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحا آخر متميزا فى باب الرؤية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة بين حقائق الإفادة من النمط الموروث ، وبين إمكانية السطو غير المشروع عليه ، أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له . مما يزج بالشاعر إلى منطقة الاستعباد ، وقد يحول بينه وبين الإضافة والابتكار . وكذا كان ما شاع فى البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعانى ، ونقاد الألفاظ تحت دعوى أن كل شئ قد قيل ، وأن الأول لم يترك للآخر شيئا ، وأنه لا جديد تحت الشمس ، وتناسى هؤلاء أن الجديد يأتى بالضرورة اتساقا مع وقع الحياة ، طالما تجدَّد سطوع الشمس ذاتها ، وطالما ظل التغاير واحداً من أسس الحياة ومقوما من مقومات استمراريتها وتجدُّدها .

وكذلك دار الحوار النقدى وكثرت صوره حول قضية اللفظ والمعنى ، وقضايا البديع، وأنواعه ، وكان ما حاوله النقاد من فتح مجالات للتجديد أمام المحدثين تسليما منهم جميعا بهيمنة التراث وسيادته ، ومحاولة المعالجة من خلاله ، وضرورة الحفاظ عليه والتمسك به . وكانت البداية مع تعرف النقاد على خطر التراث، وضرورة التأكيد على أهميته ، وتسجيل دوره فى أصالة الإبداع ، مما يتراءى لنا فى ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول ، والحض على التمسك بها ، على غرار ذلك النحو الذى عرضه المرزبانى من روايته حول نصيحة أبى تمام لتلميذه البحترى فى مرحلة النشأة الفنية بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها[1] .. ولعل أخطر ما فى الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التى يترجمها علم النفس بمصطلحاته حول عالم اللاوعى ومنطقة اللاشعور ، واستغراق المعلومة فى مكنونات أى منهما إلى أن تطفو على السطح فى لحظة الإبداع .

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل عمقاً عند ابن قتيبة حين اشتد ارتباطه بالتراث

---

(١) الموشح للمرزبانى ٥٠٧ .

بصورة مطلقة سائرا بذلك على منهج اللغويين ممن كثرت شروطهم حول فن الشعر ، وتنافسوا فى مؤاخذاتهم للشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد ، وبذا ضيقوا أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال أطُر إبداع القدماء ، الأمر الذى انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التى دار فيها القديم ، وحكمت فى إطارها فنونه ، وكأن الناقد لم يبق بذلك للشاعر من فنه وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ ، وحسن الصياغة ، وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة التى يحاول بواسطتها النفاذ إلى اللغة باعتبارها وعاء اجتماعيا له أطره العامة قبل قياسات التفرد على المستوى الخاص .

ومما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك البعد التراثى وعمقه تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التقعيد بكثير ، وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التي حاولت أن تكسب النقد قدرا من العلمية والموضوعية ، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعية للشعراء ، وهذه لانعدها نقدا يعتد به ، بقدر ما نعدها لمحاً خاطفاً أحس أهله قداسة الموروث ، وسعوا إلى إثبات ولائهم المطلق له ، وكأن الشاعر كان يعانى حرجا شديدا إذا ما نظم ، دون أن يستند موقفه الإبداعى إلى أصل قديم ،فلم يشأ أن يبدأ من فراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس حين أكد أنه لا يناجى الطلل باكيا أو مستبكيا ، أو واقفا أو مستوقفا إلا بإيحاء مما سبقه إليه ابن خذام فى قوله :

عُوجا على الطلل المحيل لأننـــا نبكى الديار كما بكي ابن خـذام[1]

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء ، ووضوح التصوير كان ينطلق كذلك كعب بن زهير مؤكدا مكانة سلفه ممن تتلمذ عليهم ،و ولعله قصد إلى إبراز دور أبيه فى تكوينه الفنى ، منذ انتهى إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر والطفيل الغنوى فإذا به يردد غير وجل :

ما أرانا نقول إلا معـــــارا أو معادا من لفظنا مكـــرورا[3]

وربما كان أدق من هذا كله فى بيان ضرورة استمرارية خيوط التراث ماتوقف عنده أصحاب التجديد الذين رفعوا ألوية التمرد ، وعلت لديهم أصوات الرفض للقديم ، وكأن بينهم وبين السلف ثأرا لا يهدأون إلا بأخذه عن طريق النيل من التراث ، ولكننا لانجد حتي عند أشد الشعراء تمردا استجابة صادقة لصوته الرافض ، الأمر الذى نفصل فيه بتحديد عمر الحركة بعد

---

(١) ديوان امرئ القيس ٧٤ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

موت صاحبها ، على نحو ما صنعه أبو نواس في هجومه على الرمز والموروث من خلال صيغته التهكمية الساخرة التى قصد فيها إلى ما وراء ظاهر الألفاظ ، على نحو اتهامه للعربي بالشقاء والتعاسة والغباء فى مثل قوله :

عاج الشقى على رسم يسائلـــــه   وعجت أسأل عن خمارة البلـــــد

أو قوله :

قل لمَنْ يبكي على ربــــع دَرَسْ   واقفا ماضر لو كان جلــــس؟

وغير ذلك كثير جدا من الشواهد التي يزدحم بها ديوانه على الصعيد النظرى ، مما راح أبو نواس نفسه ليهدمه حين يلجأ إلى التراث فى أكثر من موقف ، فإذا به يقع فيما حذَّر منه حتي فى حديثه عن الطلل على نحو قوله :

يادار ما فعلت بك الأيــــام   ضامتك والأيام ليس تضــــام
عزم الزمان على الذين عهدتهـــم   بك قاطنين وللزمان عـــــرام
أيام لا أغشى لأهلك منـــــزلا   إلا مراقبة على ظـــــلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهـــم   وأسمت سرح اللهو حيث أسامـــوا
وبلغت ما بلغ امرؤ بشبابـــــه   فإذا عصارة كل ذاك أثـــــام(١)

وكأنا بالشاعر يتساءل ، ويجيب ، ويهاجم ، ويدافع ، وإذا هو الخصم والحكم في قضية لانراها - ولعله أيضا لم يرها - إلا خاسرة فى نهاية المطاف لأنه يبدو معتديا على تراثه منذ افتعل معه معركة فى غير معترك حقيقى على المستوى الفني .

وبذا يبدو وارداً فى حركة تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى أعلنت عداءها للتراث لم تصمد طويلا ولم تنفصم عنه مطلقا بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت على نفسها بالأفول أو الفشل . ربما بسبب من هذا التنكر ، وربما بسبب من تلك الدوافع غير الفنية التى كمنت من وراء تلك الحركات المتمردة ، ودليلنا في ذلك ما ظهر فى نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة ، وأصدق فى تصوير النوايا ، وتمثيل القدرة على التأثير في حركة الفن ، فإذا بها تقرر ضرورة استناد العمل الجديد إلى تراث أصيل لا يجب التحامل عليه ، بل يجب الاعتراف به ، ولكنها تضيف إليه - ومن خلاله - الكثير من نتائج عبقريات

(١) ديوان أبى نواس ٥٧٥ .

الفن المتميزة ، على النحو الذى أبرزه بعد ذلك أبو تمام فى تجديده الثقافى الذى جمع فيه - لأول مرة وبشكل دقيق - بين منطقَيْ الفكر والشعور تعلقاً بلحظة الإبداع ، ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر القديم ، لينتهيا إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة الاستناد إلى الأصول ضمانا لسلامة الفروع ، فكانت الصورة عند أبى تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات ، وهو احتواء إيجابى لأنه يبدو قادرا على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقفه الشاعر من فلسفة عصره ، وعلومه ومصطلحاته ، وتاريخه ، وما دوُّنه العلماء فيه من ثقافات مختلفة عربية كانت أو مترجمة .

(٢) تواصل المدرسة الأدبية

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالةً وعمقاً ، ذلك أنها إنما تنطلق من واقع الحس التراثي على المستوى الجمعي المتسلسل من لدّن أوس بن حجر والطفيل الغنوى وبشامة بن الغدير ، إلى زهير وابنه كعب ، إلى الحطيئة ، إلى هُدبه بن الخشرم وكثيرٌ عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة ، وغير هؤلاء من شعراء النقائض الأموية ، مما يدل على تنبه القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية ، وتسليمهم بضرورة صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية ، وسياقها المتصل من ناحية أخرى ، وكأن ثمة إيمانا مشتركا لدى القدماء بأن للغة عالمها البشرى العام ، مما لا يحجب مجال للشاعر وفرصته فى استخراج كل ما تستبطنه ذات المبدع فى أعماقها من طاقات إيحائية لا يسهل التعرف عليها إلا من خلال المواهب الخاصة والقدرة على الابتكار ، مما يتبلور فى سياق ذلك التمايز الذى تكشفه الفروق الفردية بين الشعراء في مستويات الإبداع المتباينة .

ومع تطوُّر الحركة الأدبية ، ومع مزيد من تعقُّد ثقافة العصر يسعي فريق من شعرائه المحُدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء ، ينطلق أعضاؤها ومؤسسوها من واقع الثقافة الجديدة المركبة ، فمنذ جاء مسلم بن الوليد راح يحمل لواء مدرسة البديع العباسية ، ويلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام ، ويتسلم الراية بعد ذلك أبو الطيب ثم أبو العلاء ، ويقوِّض لها في منتصف الطريق من يتعرض بالدرس التفصيلى لأبعادها ، ويحاول تقويمها من خلال حركة المد التراثى والحداثى ، على نحو ما صنعه عبد الله بن المعتز فى كتابه « البديع ». وبذلك بدا التفاعل إيجابياً ونافعاً حول قضية التقليد والإبداع معا ، خاصة إذا ما رأينا الموقف من خلال منطقة التحليل الفنى قبل القفز إلى التقويم ، أو إصدار الأحكام التى قد تجور على التراث ، وهو أوْلى بأن يظل خارج قفص الاتهام ، خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن الإبداع يُعد حلقة ضرورية يحيا بها ذلك التراث ، وإلا فَقَد كمًّا كبيرا من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونا بتلك المحاولات الجادة التى تجدد دماءه ، وتضيف إليه من خلال شعراء العصور المختلفة ، حيث تأخذ من كلٍّ حسب طبيعة ثقافته ، وحجمها وتنوعها ومصادرها ومناهج توظيفها .

وهكذا تردَّد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة ذلك الانتماء التراثى ضمانا لأصالة

العمل الفنى وصحة منطلقاته ، ولم يتردد ابن طباطبا في أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر فى الأشعار القديمة ، لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه . فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه »[1] .

ومن هنا ينتفى منطق الاستثناء لأىٍّ من الشعراء من واقع الصدور عن هذه القاعدة ، بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث ، دون أن يقع ضحية الاستعباد له ، أو لجانب منه ، إذ يتحوَّل الواقع التراثى إلى جزء من كيان الشاعر ، له أن يفيد منه ، وعليه أن يزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه ، لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب ، يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد أو عقم ، أو قيد خارجى يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، ويكبل حركته ، وربما أسقط ملكته تماماً فبدا صورة ممسوخة أو مشوهة لا تستحق التوقف بحال .

ومن هنا لا يتنافى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعراً تراثياً ؛ الأمر الذى استوقف (حازم القرطاجنى) فى حديثه عما يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعانى التى قلَّتْ فى أنفسها ، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شئ منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنىً آخر ، ومنها أن يزيد عليه زيادةً حسنة ، ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه[2] ... إلخ .

ومن هنا تنبه حازم إلى جوهر الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرض مادته أو الإضافة إليها ، أو التجديد فى معالجتها .. ولعله بدا بذلك قريبا مما أسماه القدماء بـ « تضمين المعانى » من حِكَم أو أمثال أو شعر ، أو غير ذلك من مأثورات تزيد فن الشاعر غنىً وثراءً ، أو هو الإرهاصات المبكرة إلى إشكالية « التناص » الماثل فى قدرة النص على اصطناع مزيج خاص من خلال استيعابه لنصوص سلفية سابقة عليه أو معاصرة له .

ومعنى هذا - فى مجمله - أن للشاعر أن يأتى بالمعنى الجديد المبتكر ، وأن يحتفظ

(١) عيار الشعر ٨٧ .

(٢) منهاج البلغاء ١٩٢ .

لنفسه بطابع استقلالى متميز ، دون أن يتعارض هذا مع صدق حسه التراثى أو واقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معا .

وبذا يمكن أن تدخل الثقافة ببُعدَيْها التراثى والحضارى ضمن مقومات الأصالة ، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوِّله إلى نبت شيطانى لا نستطيع حينئذ الاهتداء إلى أصوله وأسسه ، وإلا تحوَّل الفن إلى ضرب من الزيف ، ولعل هذا الموقف هو ما شجع النقاد على التوقف عند مسألة الأخذ فأقرُّوها مشروطة بشروطهم ، وقد أفرد لها الحاتمى فى « حلية المحاضرة » بابا أسماه (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرَيْن إذا تعاورا معنىً أو لفظا أو جمعاهما ، وكان الآخذ منهما قد أحسن العبارة عنه واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألطفَ مسلكاً كان أحق به ، وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر .

على أن هذا التشبث بحس التراث والتأكيد على أهميته فى التكوين الثقافى للشاعر لايعنى - بحال - أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدِّد ، وإلا تكررت المشكلة النقدية التى وقع فيها الآمدى حين فضَّل البحترى من طرف خفى على أبى تمام لمجرد اتساقه معه - أى الآمدى - فى المنطقة التراثية ، وكذلك كان ابن المعتز فى رسالته حول مساوئ أبى تمام ومحاسنه ، ذلك أن أبا تمام قد ظُلم مرتين : إحداهما لدى الآمدى الذى عجز عن استيعاب تجديده ، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصى وحكَّم تحيزه للبحترى عاملا من عوامل الترجيح لمسكله على مسلك أستاذه ، وهو الموقف الذى تكرر إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ على فن ابن الرومى المجدِّد أيضا ، وكان الوقفه من هذا المنظور - بالطبع - أكثر صدوراً عن علماء اللغة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق البحترى أكثر من غيره .

ويظل مهما فى تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن يتقبل العصر نفسه هذا الأمر ويشجع عليه ، وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية ، وما يموج فيها من تيارات متصارعة بين القديم والجديد من وجهة نظرهم ، حيث قالوا شبيهاً بما سجله ابن رشيق فى العمدة ، وإنما مَثَلُ القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه »[1] .

---

(١) العمدة ١/٩٢ .

وليس ثمة شك فى أن البناء لا تكتمل صورته إلا من خلال تمام المستويَيْن ؛ إذ أن الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلا ، وعلى هذا لا نجد مبررا لتلك الضجة الكبرى التى تبنَّاها النقاد حول الموازنة بين شعر الطائيَيْن أبى تمام والبحترى ، والتى عرض لها الدكتور مندور فى النقد المنهجى فوصفها فى حجمها الطبيعى قائلا « وأما شعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البيِّنٌ أن العلاقة فيه واهية، وإنما هى معانٍ تقليدية يصوغانها صياغة جديدة ، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما ، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لا يكاد يتصور وإن تُصوِّر لم يكن من السهل إدراكه »[1] .

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده منتهية عند افتعال ذلك المعترك الذى لم يأت من التقيُّد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة ، ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومَنْ بعدهم ، فكلها موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد وإنما أتتهم من تقيدهم بالتفاصيل[2] .

وحتى فى تقيدهم بتلك التفاصيل - إذا سلَّمنا بهذا القول - لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء ، وعليها يسجل بعد ذلك تجدُّد الحياة الإنسانية ومقاييس حيوية الحركة الأدبية وتطورها .

---

(١) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣ .

(٢) المرجع نفسه ٣٧٠ .

(٣) مقومات الجدل مع الواقع

ومع التسليم بصحة قضية تواجد التراث والصدور عنه كضرورة فنية يظل الواقع هنا فارضا نفسه بصورة قابلة للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازى الأولى ، وتتفاعل معها ، وتدعمها ، وتضيف إليها أبعادا جديدة متميزة ، وبذلك يجب أن يرفع الجور الذى أصاب الواقع إهمالا أو إغفالا فى بعض النظريات النقدية المتشبثة بالموروث ، ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح العمل الفنى ، خاصة إذا ماصدرت من منطق النظرة الجزئية أو الأحادية ، لما تتسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه أو بيئته ، فإذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من الموضوع أساساً للتقليد فى الفن ، فإنها قد سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته ، ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل ، أو حدود التفاعل الإيجابى الذى يمكن - بل يتحتم - أن يحدث بين الفنان وموضوعه ، تأثرا به وتأثيرا فيه ، ابتداء فى ذلك من رحلة اختياره لإحدى شرائح واقعه ، إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يستعين بها ، إلى مدى استيعاب الموقف لرؤيته الفنية ، ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره مظفراً ، بما احتوته صنعته من تحويل التجربة الجزئية فى حدودها الفردية الضيقة إلى تجربة إنسانية عامة تكون أكثر شمولا ورحابة وعمقا ، وأقدر على التأثير فى جمهور المتلقين .

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع ضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعتد بمكانة الذات المبدعة ، وتحرص على احتواء دورها ، لا في مجرد رصد أبعاد الواقع نفسه فحسب ، بل حتى فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده والإضافة إليه ، خاصة إذا وضعت في الاعتبار - وهذا مهم للغاية - من واقع التاريخ ما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت بمثابة إرهاصات مبكرة لحركات ثورية كبري ربما من قبيل التنبؤ بها ، لكنه تنبؤ يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بجوهر واقعه ويتأمل الطبائع النوعية لمشكلاته ، ويحاول أن يتعمقها ، باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية على حد تعبير « جون ديوى » حين رآها بشرية فى علاقاتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجل لها ، وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية مسارها ، كما أنها - إلى جانب ذلك - بمثابة الحكم النهائي على صفحة تلك الحضارة ، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجا يستحدثه الأفراد ويتمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ماهم عليه إلا بسبب الثقافات أو

الحضارات التى يشاركون فيها »[1] .

وربما بدا النحو الذى أخذت به المحاكاة أقل خطرا علي الواقع (أو الموضوع) مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الأشياء تراثاً كانت أو واقعاً ، كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعية المظلمة التى عرَفت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد يتنافى - في جوهره - مع التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفَّق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها ، فبدت البطولة الفردية أساسا للتحرر ومؤشرا من مؤشراته ، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا علي إثبات وجوده بصرف النظر عن نبل نسبه ، أو شرف انتمائه إلى ذوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط ، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فى شططها ورعونتها مما تكشف فى مناداة أبنائها بسهولة الاغتراب عن المجتمع ، باعتبار ذلك الاغتراب ضربا من السلوك الاجتماعى المبُرر ، حيث ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التى يفرضها المجتمع على الفرد ، فيكبِّل حركته ، ويسلبه حريته ، وعندئذ حاول تغليب القانون الداخلي للفرد على كل ما سواه ، وهو ما حاولت الرومانسية التعويض عنه للسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية ، فمن خلال الطبيعة وحدها يستطيع الرومانسى أن يسكب آلامه وأن يضخم آماله ، وأن يحلم كما يشاء ،و وأن يطوع ما يشاء من مقوماتها لتجربته الخاصة ، التى عدَّها محور الكون ، فلم يحرص إلا على الصدور عنها واللجوء إليها .

وربما بدا من أشد النظريات النقدية غرابةً فى موقفه من الواقع وحساسيته إزاءه ما انتهى إليه ت .س. إليوت[2] ، فعلى الرغم من أهمية نظرته إلى البُعْدَينْ التراثى والفردى باعتبارهما علامات بارزة من أبعاد الموقف الإبداعى ، إلا أنه لم يرفض إمكانية التضحية بالواقع فى صورة جريئة أعلنها صراحةً فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من «شخصه» ومن واقعه وتجاربه ، وكأن برجه العاجى يكفل له كل مقومات الصياغة الجمالية المتوقعة ، بصرف النظر عن المدلول الذى يمكن أن يقوم على أساس منه فنه ، وكأن اليوت إنما قصد إلى تناسى أن الضرورتَيْن تسيران على نسق متكامل فى خطين متوازيين ، لايمكن نقض جانب منه

---

(١) الفن خبرة ٥٤٧ .

(٢) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى (مدخل إلى النقد الأدبى) .

إلا على حساب الآخر، وعندها يسقط البناء جملة وتُفصيلا ، فما كان للواقع أن يترجَم فى فن حقيقى إلا من خلال التراث والموهبة الفردية الخاصة ، وماكان للتراث أن يعيش وجوداً ذا قيمة حيوية وجوهرية إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذى يعيد ترجمته ويؤصل لقضاياه ويزيده صقلا وأصالة .

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية أكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع ، ومحاولة إنقاذه من منطقة الإهمال التى تردى فيها أو حتى الهجوم والتمرد الذى أصابه ، حيث بدأ الواقع يقوم من جديد على محاور من الفعالية التى يبدو من خلالها فاعلا ومفعولا به فى آن واحد ، وعندئذ يمكن أن تستكشف من خلاله رؤية الفنان ، ويتكشف تفاعل ذاته معه ، ليصبح الطابع الجدلى بين الذات وموضوعها أساساً للرؤية المتكاملة للأشياء ، ومن ثم بدت هذه النظرية قادرة على احتواء الموجب فى النظريات التى سبقت إليها ، رافضة للسالب فيها ، بل ربما كان هذا الرفض فى صالح ديناميكية الحركة الأدبية ذاتها فى نهاية المطاف ، تلك الحركة التى تضع لكل عنصر حجمه الطبيعى فى التشكيل الجمالى للعمل ، كما تضع فى الاعتبار - أيضا - ما يجب على الناقد أن يسلكه تفسيراً للنص وتقويما من خلال القواعد الموضوعية التى لابد أن يأخذ بها نفسه ، فى نفس الوقت الذى يطبع فيه الأحكام بحساسيته الخاصة ، بشرط أساسى يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلا نهائيا أو وحيداً فى رحلة التقويم ، حتى لا ينخرط هو نفسه أو غيره فى زحام من فوضى الأحكام النقدية .

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضرتكشف عن عمقه التأثيرى فى عملية الإبداع من خلال منطق الالتزام الذى أخذ به الشاعر العربى نفسه منذ بداية رحلة قافلة الشعر العربى فى أعماق الصحراء ، حين ارتفع الصوت القبلى الحربى عند عمرو بن كلثوم ، إلى ما قابله من صوت السلام عند زهير ، إلى الرؤية الطبقية التى تبنى شعراؤها قضايا العبودية عند عنترة ، أو الصعلكة عند عروة بن الورد وتأبط شراً والشنفرى والسليك ، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور وحركات التجديد ، حين تحول الواقع إلى عقيدة ومعطيات فكر بدءاً من التحول الإسلامي والتجديد فى معجم الشعر ، إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدُن الفرق السياسية المختلفة خاصة فى عصر بنى أمية ، إلى ما عاشه شعراء الخضرمة الفنية من صراعات عميقة بين مدٍّ وجزر على مستوى تلاقى الواقع

والتراث معا ، لينتهى الموقف – فى معظم الأحيان – إلى تمام المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتَيْن لامناص من اللجوء إليهما والصدور عنهما معا فى آن واحد .

وعلى هذا النهج امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة حتى لدى شعراء الاغتراب أو التحرر بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سكلوا مسكله ، أو وقفوا فى موازاة دورهم على نحو ما استطاع أن ينهض به بعض شعراء الزهد والتصوف فى نفس الأطر من الظروف والعوامل البيئية والفكرية ، مما قد يبين فى ثنايا الدرس التطبيقى من واقع شعر أى من هؤلاء .

(٤) معايير التفاعل مع التاريخ والواقع

وبذلك ظل الواقع شديد العمق فى ممارسات الشعراء الذين لم يتوقفوا عند مجرد تسجيله وتصويره ، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقا وتوثيقا ، وربما أضاف بعضهم إليه جانبا مما أسقطته ذاكرة التاريخ ، وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه البحترى حين سجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة أحمد بن دينار على أسطول الروم فى معركة حربية بحرية ، سجل فيها الشاعر بمنطقه الانفعالى والواقعى معاً ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقَيْن حين قال فى القائد أحمد بن دينار وجنده :

غدوتَ على الميمون صُبحًا وإنَّما ... غدا المركَبُ الميمونُ تحت المُظَفَّر
وحولَك ركّابُون للهول عاقَرُوا ... كئوسَ الرَّدى من دارعين وحُسَّرٍ
صَدَمْتَ بهم صُهْبَ العثانين دونَهم ... ضِرابٌ كإيقاد اللظَى المتسَعِّر
يسوقُون أسطولاً كأن سفينَهُ ... سحائبُ صيف من جَهام ومُمطر
فما رِمْتَ حتى أجلَتْ الحربُ عن طُلىً ... مقطَّعةٍ فيهم وهامٍ مُطَيَّر[١]

فإذا بالبحترى يلعب دوراً تاريخياً متميزا يكمل به روميات أبى تمام ، ويضع حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات أبى الطيب وأبى فراس بعد ذلك ، إلا أن قصيدة البحترى تظل أكثر تميُّزا بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ إلى أن جاء كتاب ڤازيليف (العرب والروم)[٢] ليأخذ(ماريوس كنار) مادته من هذه القصيدة بخاصة ، وكأن ضياعها كان يمكن أن يمثل خطراً لايطمأن إليه حول إهمال تلك الأحداث وإسقاط تلك الوقائع ، مما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسطو للشاعر - أىِّ شاعر - حين جعله يمنحنا حقائق أسمى من تلك التى يعطيها المؤرخ ، هى أسمى لكونها خيرا من تلك تمثيلا »[٣] ، وإن كان هذا الموقف لا يؤخذ على إطلاقه فى كل الأحوال ، كما أنه لا يبدو - رهنا فى كل الأحوال أيضا - بما انتهى إليه أرسطو نفسه من ضرورة صدور الشاعر عن الوهم ، أو على حد تعبير جوته أن الشاعر « يهبنا وهما عن حقيقة أرفع »[٤] إلا إذا حصرنا مفهوم الوهم حول إعمال ملكة

(١) ديوان البحترى ٢/٩٨٢ .
(٢) ترجمه إلى العربية د. محمد عبد الهادى شعيرة .
(٣) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٣٤ .
(٤) نفس المرجع ٣٥

الخيال فى استجماع أطراف الصور ، وميزنا بنفس الطريقة التى اصطنعها كولردج بينه وبين الوهم كفوضى ورؤى مفككة ، لارابط بينها وبين الخيال الذى يبدو كملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوانب الصورة واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها[1] ، مما يجعل قول « أرفينج بابيت » قريبا إلى القبول من هذه الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة حواره حول « العبقرية والذوق » حين يجعل العبقرية كامنة فى بنية المرء الجوهرية ، بحيث تجعله متفردا عن أقرانه ، وتترك له الحرية فى أن يكون خالقا أو أن يكون مقلدا آليا ، وعليه أن يصور مزاجه وذاته وألا يخضع لأى قيد على مخيلته » ففى أرض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة ، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة ، وعلى العبقرى أن يطلق لنفسه العنان خياليا وانفعاليا ، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطباعا عارما من النتائج المنطلقة كتعبير جديد[2] .

وبهذه المساهمة فى إرهاصة العبقرية الخلاَّقة يصبح الناقد خلاَّقا - بدوره - وإلى هذا المدى تكون العبقرية والذوق شيئا واحدا ، وهى القضية التى تبدو منضبطة فى تطبيقها على أشد النماذج تقليدية فى قصيدة المدح حين يرصد لها أبو تمام بعدا متميزا يحيلها إلى رسم المثل الأعلى ، وإمكانية تجاوز الواقع (الواقعى) إلى تصوير واقع أفضل يرسمه الشاعر أمام ممدوحه نموذجاً يحتذى فى مثل قوله :

ولولا خلالٌ سنَّها الشِّعْرُ مَـــا دَرى بُناةُ العُلا مِن أيْنَ تُؤْتَى المكـــارِمُ

ومعنى هذا أن الرؤية الواقعية للأشياء قادرة على أن تستوقفنا عند كل جوانب العملية الفنية ، إذ لابد - فى موازاة هذا اللقاء بين الإبداع والواقع وكذا بين النقد والإبداع - لابد من لقاء آخر يُنتظر بين الواقعية فى صورة موضوعها المرشح للعمل الفنى ، وبينها فى صورة الذات المبدعة لحظة هذا الترشيح ، ولعل هذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضل طراز من المبدعين الذين - على حد تعبير « بابيت » أيضا - « يبلغون الحقيقة العامة دون التضحية بخصوصية الشخصية ، وعندها يصبح العمل عاما ونسيجا متميزا فى نفس الوقت »[3] . وبذا تتحاور (الأنا) مع (النحن) وتبين جوانب التفاعل مع الموضوع من خلال ما يصرح به العمل من ألوان هذا التفاعل والجدل مع التاريخ .

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٧ .

(٢) نفس المرجع .

(٣) المرجع نفسه (مقالة أرفينك بابيت / العبقرية والذوق) .

ومعنى هذا أيضا أن اللقاء فى لحظة الإبداع إنما يقع بين كل المقومات ، فيما عدا الناقد الذى يتأخر دوره بالضرورة ، وتبدو المسألة فى حاجة إلى قدر من الانضباط يفرضه المبدع أيضا على نفسه حتى لا يختل توازن الأشياء بين يديه ، فلا هو يضحى بذاته تماما ، ولاهو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخم تلك الذات وتوهُّجها على النهج الذى سنه بعض الرومانسيين ، وتمادوا فيه فى فترة المد الرومانسى . ومعنى ذلك أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيلاء ، مما قد ينتهى بها إلى جنون العظمة على حد تعبير (أرفينج بابيت) فى قوله « فأنت ما إن تمحو المعيار اللاشخصى الرفيع للقاعدة الأخلاقية التى تضع القيود على تلهف المبدع على التعبير عن نفسه ، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة »[1] .

بل إن « بابيت» يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرها يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة - ككل - حين يراها وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيج ، واحترقت بنار الإعراب عن الذات ، وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاءً جماعياً للمزاجية والحساسية ، عندئذ تكاد تكون الحالة (ميئوس منها) ، وإن ظل واضحا - هنا - أن الناقد إنما يحاول الاعتداد بالمقاييس الأخلاقية بما ينفى إمكانية إسقاطها من الاعتبار بشكل عام ، خاصة فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات ، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار بما قاله ت.س. إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات أخلاقية للأعمال الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون أم لم تكن[2] تبين لنا أن إليوت يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة ، وكأنه يسلم - بذلك - بصلاحية كل الأجيال للاختيار أو الالتزام ، أو الانفصام ، أو الاغتراب أو غير ذلك كله ، بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفا فى جيل ما لكنه قد يثير الاشمئزاز فى جيل آخر ، ولكن يظل مطلوبا البحث فى مساق هذا التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى المتلقين نقادا كانوا أو جماهير قراء ، فإذا كان الناقد يتأثر حقيقة بما يقرأ فما بالنا بجمهور العامة ،

(١) خمسة مداخل الى النقد الأدبى ٥٨ ومابعدها .

(٢) مقالة إليوت (الدين والأدب) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٦١ ومابعدها .

يقول إليوت « أعتقد أن لكل ما نأكله أثراً آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر أثناء التمثيل والهضم ، وإنى أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ »[1] .

ومن ثم يصبح منطق الاختيار فى الفن من الأهمية بمكان ، يسنده فى ذلك الالتزام بالقيم ، فمن منطلق الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة خاصة تختلف - بالضرورة - عن منظور غيره لأنه شخص مختلف ، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها من زوايا متباينة ، وبترتيب مختلف من حيث الأهمية ، وهنا تظل القيمة جامعاً لهذه الخلافات ، بل تظل رقيبا عليها ، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يحب ، ومن واجبه أن يعرف ما ينبغي أن يحب ، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكاتفة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حد التمزق الذى ارتآه إليوت حين قال « وآخر ما أتمناه هو وجود أدبَيْن : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى »[2] قاصداً بذلك ضرورة الاقتداء بمبادئ المسيحية على الصعيد الأخلاقى ، وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه . فإذا كان إليوت يضع فى حسابه ضرورة احترام الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع وكذا فى عالم النقد ، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة معقولة متزنة حين تأمل ألوان الالتقاء التى جمعها فى قوله : « أنا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلا كاملا ، ولكن غير معقول ، لو كان من الممكن أن يكون هناك انفصال تام لكان بها ، ولكن الانفصال ليس تاما ولن يكون ... »[3] .

وعلى هذا النهج تلتقى إيجابيات الرؤى حول ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشد من أزرها ، ومن ثم لابد أن يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلباً وإيجاباً ، ويدخل فى هذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على قدر من التجاوز على حد وصف «ادموند فولر » في قوله : « كانت البداية على شيوع التصعلك المقبول ، وفى أولها لم تكن بأسوأ من إضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحة ... »[4] .

---

(١) مقالة إليوت (الدين والأدب ٦١ ومابعدها .
(٢) نفسه .   (٣) خمسة مداخل ٥٨ .
(٤) نفسه ٦١ .

ذلك أن « فوللر » قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك المنطقة السالبة التى لاتكاد تتجاوز دور الكسالى والمخمورين واللامسئولين من أبناء المجتمع ، ومع هذا فهو يميز بشكل واقعى بين المعالم البارزة لكل من قوي الخير والشر فى حياة المجتمع وواقعه . ومن ثم بدا واقعي الرؤية فى أكثر من موقف ، ابتداء من تحديده لمقاييس التعادل فى الواقع موزعة بين نسب الخير ونسب الشر ، لتوضع جميعها فى ميزان شديد الحساسية ، يلتقط منه كل فنان بقدر ، فيصور ما شاءت له قدرته الإبداعية من ناحية ، ومنطقه فى الاختيار من شرائح الواقع التى استوقفته من ناحية أخرى .

ويبدو هذا التصور وقد دفع بالنقاد إلى إصدار هذه الأحكام على التيار السالب في ظلال الرومانسية ، كما طرح نظيراً له على الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية – على حد تعبيره أيضا – دون وعى ولا لغة مفهومة . فهم يصورون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق .

ومن هنا راح «فوللر » يكثف تصوُّره حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحى ، ويضع شروطه ومقوماته فى شكل دقيق بدا فيه محكوما بمنطقَيْ الخير والشر معًا إذ يقول أيضا «لن يكون هناك أدب حى إن أنت تجاهلت الشر أو نأيت بنفسك عنه ، إذ سيكون لك أدب متكلف الفضيلة فى عالم مفرط التفاؤل[1] . ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفا عنيفا من أحادية النظرة إلى عالم الشر ، أو محاولة التغافل عما فى العالم من رؤى الخير معها جنبا إلى جنب فيقول مصدرا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصروا من فنونهم على معالجة منطق الشر « إن بعض الأدباء أضاعوا رؤى الخير ، وكأنهم يثبتون أبصارهم على الفوضى ، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى »[2] .

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يحللّ فيه ما ينفر منه من هذه الصور التى لاتكاد تنطلق إلا من الشر ، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع مما يذكرنا – على وجه السرعة – بتلك المقولة النقدية القديمة لدينا من لدُن الأصمعى حين انتهى إلى أن الشعر « نكد لا ينبت إلا فى الشر فإذا دخل باب الخير ضعُف ولان » ومن خلالها راح الأصمعي ومن سار

---

(١) خمسة مداخل ٧١ .

(٢) نفسه .

على ضوء مقولته يتهم الشعر باللين والضعف فى عصر صدر الإسلام ، بل راح يدقق فى الاتهام حين جرَّه على شعر حسان ، فاتهمه بالضعف بعد إسلامه وكان قويا قبله ، ليؤكد مقولته على مافيها من غموض الدلالة حول مفاهيم النكد أو الليونة أو الضعف !.

فإذا بإدموند فوللر يردد نفس المقولة ، أو يبدو قريبا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادى « هناك تجميع لألوان الحرمان لا يخفى من عناصر التلذذ والانغماس فى الملذات والمرح الصبيانى ، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفر[1] ..

ولعل قوله هذا ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا القدامي ممن رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأشياء ، خاصة منهم من لم يروا السلوك إلا من منظور الرذيلة ، على نحو ما كان من منهج بشار فى إعلانه ضرورة التحدى لكل القيم قائلا :

من راقب الناس مات همـــــا وفاز باللَّذة الجســــــــور

وهو ما ردَّده مؤكدا وقاصداً :

من راقب الناس لم يظفر بحاجتـــه وفاز بالطيبات الفاتكُ اللهـــج

أو ما تمادى فيه أبو نواس بلا حدود حتى أصبح مذهبا له وفلسفة حياة ، حين عرض مجاهرته بزندقته وأعلن مجونه وتحلله من خلال مثل هذا التحدى المعلن ، وكأنه الفلسفة الوحيدة لحياته ابتداء من قوله :

دَعْ عنك لومى فإن اللوم إغـــراء وداونى بالتى كانت هى الـــداء

وانتهاءً إلى قوله :

فخُذْها إن أردت لذيذَ عيـــش ولاتعدل خليلى بالمـــدام

فإن قالُوا : حرام ، قُلْ حـــرام ولكن اللذاذةَ فى الحـــرام

فمثل هذه الرؤى تبدو على درجة من القصور الذى لايحمد لأصحابها ، ولايتصور أن يُتقبل منهم تحت أى من مبررات الظَّرْف الاجتماعى أو غيره ، ذلك أن الواقع لايجب أن يظل حبيس الانغماس فى اللذة الطارئة ، خاصة حين تتكرر لتصبح قاعدة سلوك وجوهر حياة بشكل

---

(٣) خمسة مداخل ٧٢ .

مطَّرد ، إذ أنها تغفل – آنذاك – الفاصل الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة ، ومما لا شك فيه أن هذا التساوي بين المتناقضات إنما يمثل قمة الغفلة من ناحية ، وقمة التسلط على حقائق الأشياء بلا وجه حق من ناحية أخري ، وهو الأمر الذى يعرضه أبو نواس – مثلا – حين ينطق بتساوى الأشياء ساخرا من واقعيتها إلا من خلاله فى مثل قوله لصاحبة الحانة :

فاحيَىْ بريحهمُ فى ظل مكرمــــة حتي إذا ارتحلوا عن داركم مــــوتى

ومن هذا المنطق يسقط جانب من الفن النواسى وما يشبهه من عالم الترفع الأخلاقى فى ظلال الواقعية المهترئة التى لاتتجاوز حدود لا مبالاة الأنا ، وعندها أيضا تتأثر ثورته الفنية المزعومة حين تصطدم بصخرة التراث التى قصد إلى تحطيمها ، وإن كانت بقية انهيار ثورته الاجتماعية تتحطم أيضا على صخرة القيم التى ظلت متماسكة تنطق بالتحدى إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه إلى منطق التحايل عليها ، ولعله قد تصور أن لهذا التحايل نتيجة إيجابية ، فما فتئ يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثا – أو إيهاما بالبحث – في الديانات أولاً ، كما وقع فى قوله جامعًا بين اليهودية والمسيحية أمام تبريراته الخمرية :

لا تسقني الدَّهْرَ إماَّ كُنتَ لى سكنـا إلا التى نصَّ بالتحريم جبريـــل
إن كان حرَّمها الفُرقانُ بعدُ فقـــد أحلَّها قبلُ توراةٌ وإنجيـــــلُ

ثم قوله مُفردا ادعاءه على المسيحية :

خُذْها على دين المسيح إذا نهَـــى عن شربها دينُ النبيِ محمـــــدِ

ثم قوله وقد أسندها إلى سقاتها من اليهود خاصةً ، وهو كثير حول الساقى من الغلمان :

ولكن يهوديٌ يحبُّكَ ظاهـــــرا ويضمر فى المكنون منه لك الغَــدْرا

أو صاحبة الحانة :

فقالت لنا : حنُّون اسمى وسعرهـــا ثلاثٌ بتسع هكذا غيركُم بعْنَـــا

أو رصده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يادَيْر حِنَّةَ من ذات الأكَيْــــراحِ من يصحُ عنك فإنى لست بالصاحى
رأيتُ فيك ظِباءً لا قرون لهـــا يلعبْنَ منَّا بألبــــاب وأرواح

ويبدو الشاعر مضطربا إذا ما اشتد التعارض بين القيم كجزء من الواقع الذى يضبط حركة الشاعر نفسه ، وبين فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة ، ولا أشد بلاهة من الشاعر هنا حين يحاول الولوج إلى تلك الفلسفة من خلال افتراءاته الدينية وكأنه يبدو حريصا عليها وهو - فى الحقيقة - يحمل لها كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليها حتى من أعماقه ، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستارا يغطى فلسفتهم ، ولعله إرجاء بدا شريكا للكفر أو أخاً له على النحو الذى صوره نصر بن سيار فى قوله منذ انتشر الإرجاء فى العصر الأموي مخاطبا فرقة المرجئة :

إرجاؤكم لَزّكُمْ والشركَ فـــى قَرَن   فأنتمُ أهلُ إشراكٍ ومُرْجُونـــا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات أو بين الإيمان والفسق ، من خلال صيغة تبدو غاية فى الغموض ، إذ لاتكاد تجد لها مسّوغا يدعو إلى قبولها ، مما يتناثر بين ثنايا أبياته الكثيرة التى تسجل طموحه العبثى فى العفو الإلهى المطلق ، واتخاذه مشجبا يعلق عليه آثامه وجرائمه الأخلاقية ، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعية إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم، وما عكسه بيت الختام للخمرية حين يضمنه صورة النادم على فعله على منهجه فى التائية المشهورة حين يختمها قائلا :

فَقَدْ ندمْتُ على ما كانَ من خَطَــلٍ   ومن إضاعة مكتوبِ المواقيـــت
أدعُوك سبحانكَ اللهمُّ فاعْفُ كمـــا   عفوتَ ياذاَ العُلَىَ عن صاحب الحُوتِ

فإذا ما استدرنا ثانية إلى مقولة « فوللر » وجدناها متسقة - أو تكاد - مع مثل هذا السلوك النواسى الذى خلط بين الأشياء جدها وهزلها خلطا صبيانيا ، مما كاد يفقدها كل صور الاتزان والتعادل الذى يجب أن يتهيأ لها ، فإذا بالمنطلق واحد إذا أخذنا بما عرضه قول « فوللر » حول مؤاخذة السالكين لنظير هذا الاتجاه فى عصرنا إذ يصورهم « ينطلقون من أن تدرك كل شئ عن طريق مغفرة كل شئ ، إنهم يدركون كل شئ ، إنهم يبخسون كل شئ ، إنهم يقولون ليس ثمة ما نغفره ، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا فى تحدٍّ : وما الخطأ فى ذلك ؟!»[1].

ثم يُصدر «فوللر» حكمه على هؤلاء فى تماديهم فى رعونتهم وغيِّهم واستمرارهم فى

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١ .

منطلق التحدى قائلا «هؤلاء ليسوا أعمق تواضعاً بل أعمق عجرفة ، وهم لايضمدون جراح الساقطين من إخوانهم ، بل المدمرين للنظام الاجتماعى ، يسقط .. يسقط .. كل شئ ، ويصرخون : فلنسقط جميعا »[1] .

فهذا هو نفسه سقوط « عصابة السوء» فى حمأة الرذيلة فى غيبة الرادع على نحو ما يحكيه أبو نواس مرة على لغة الرفيق الواحد فى خطابه لأحمد بن صالح بن عبد القدوس :

يا أحمدَ المرُتْجَى فى كل نائبــــة قم صاحِبى نعص جبَّار السمـــاوات

وكذلك كان ما عرضه من زعامته لعصابة السوء التى لم يتردد فى تسجيل إعجابه المفرط بها ، حتى مع إدراكه مدى بغض مجتمعه لها :

عصابةُ سُوءٍ لا تَرى الدهر مثْلَهُـــم وإن كنت منهم لا بريئاً ولا صِفْـــراً

من هنا نعود إلى مابدأنا به هذا الحوار من ضرورة الانتقاء عن تبصُّر من شرائح الواقع. بحيث لا يمنح للشاعر الحق فى أن يجور عليه بهذه الرؤية الأحادية التى تسقط الحقائق أو تمحوها محواً ، ، وهو ما يجب أن يسود أيضا فى عالم النقد حين يأخذ بُعداً اجتماعيا تطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية ، لأنها إنما تنظم استجابة المرء الجمالية للعمل الفني وتعميقه ، فمن الطبيعى - بل من البدهى - أن نتصور أن الفـــن من عمل مبدع بعينه ، فى زمان وما مكان محددَّيْن هما تاريخه ، فإذا ما وصل الشاعر إلى أى من تلك الطرق المسدودة ، وحاول أن يعلن فى وقاحة المخمور ، وعربدة السكير وعبث الماجن ، أو قصد الزنديق عن تحدِّيه للقيم وتمرده عليها بدا من واجب الناقد - بهذا المقياس - أن يُعنَى بتقصى ما وراء الوسط الاجتماعى الذى ينتمى إليه الشاعر ، واستكشاف مدى استجابة الشاعر له ، وتبيُّن طريقته فى معالجته أو علي حد تعبير (تين) فى مقولته المشهورة بأن الأدب « حصيلة الفترة والعنصر والوسط » ، وبذا يظل على الناقد أن يكون على درجة من الواقعية فى إصدار حكمه ، وألا يسرف فى تضييق الخناق على المبدع فى كل الأحوال ، كأن يمدح قطعة له أو يستهجنها طبقا لضمامينها الاجتماعية أو الأخلاقية ، أو اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب ، فهنا يكمن الخطر ، إذ قد ينزلق الناقد -عندئذ - إلى عالم الهوي ، وعندها يفتح الباب على مصراعَيْه بشيوع الفوضى النقدية التى

---

(١) نفسه ٧٢ .

تُخْشَى نتائجها ، فما زالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة في كونهما ، رفيقين لاينفصمان إذا استعرنا تعبير « هاري ليفن » في قوله « إن الأدب ليس مجرد معلول لعلة اجتماعية بل إنه العلة لمعلومات اجتماعية » .

وما من شك فى أن الرؤى تلتقي طالما بقيت الحياة لتجمع بين الأبيض والأسود ، أو الملائكى والشيطانى ، لتطرح واقعية الأشياء من خلال تلك الألوان (الرمادية) التى تحكى ما انتهى إليه نيتشه فى قوله : (الحياة طيِّبة لأنها مؤلمة) ، حيث آثر الإيجاز فى مقولته ، لإيمانه بدورها الفعَّال فى فلسفة تلك الحقيقة الجامعة بين السالب والموجب ، بعيدا عن ذلك التبنى الحرفي لما يسمى بالواقعية المتفائلة أو المتشائمة ، إذ يظل الأقرب إلى التصوُّر أن يتم اللقاء والتصالح بين كل تلك الرؤى طالما وجُد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منها جميعا فى آن واحد أو - على الأقل - يحاول ذلك باعتباره شريكا في صنع المقياس الأخلاقى على الأشياء .

على أن الاستغراق فى ظلال الرؤية الاجتماعية لايجب أن يسقط من الاعتبار أبعاد الجانب النفسى الذى لابد أن يتأكد فى الفن ، وليس معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عُقَد نفسية تَصِمُهم بالنقص أو تُشوِّه صورهم ، ولكن الذي لاشك فيه أن جانبا من هذه العقد قد مسَّ فريقا منهم ، فترجم فى سلوكه ملمحا من عقدته ، على النحو الذى حاسب به الأستاذ العقاد عمر بن أبى ربيعة فى دراسته (شاعر الغزل) وكذا كان ما صنعه فى دراسته العميقة حول (الحسن بن هانئ) ، أو في تحليله لأبعاد شخصية ابن الرومى ونفسيته من خلال شعره . وكذا ما صنعه الدكتور محمد النويهى فى عرضه لشخصية بشار ، ونفسية أبى نواس ، وغير ذلك من الدراسات التى أخذت من الجانب النفسى أساساً لتعميق الرؤى من قبيل الاستقراء والاستقصاء ، وهو ما انسحب أيضا على منطق (جنون العظمة) فى شخص أبى الطيب ، أو توهج الذات عند أبى العلاء .

ومن هذا المنطلق النفسى يمكن الدخول - أيضا - إلى الأعمال الفنية احتراما لكلية الرؤية ، وسعيا إلى تحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية ، ابتداءً من اتباع التعريف الذي ارتضاه ريتشاردز فى كتابه (مبادئ النقد الأدبى) حين شغلته قضية التوصيل باعتباره أساسا لذلك التوازن الحسى المتزامن ، ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور فى شكل خاص ، وانسجامى يستثيره فيه العمل الفنى ..

ومعنى هذا أن الفنان حين يرمى إلى ترجمة انفعالاته فبقدر من الأناة والروية ، لأنه يضع - بالضرورة - جمهوره فى ذهنه ، ومن ثم فهو يترجم الانفعال إلى آلة يستثير بها الانفعال فى الآخرين ، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله هو إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية خضوعا لمنطقة التلقى فى غيبة الانشغال بزاوية الإبداع .

وتطبيقا لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف عمل «بايرون» بأنه جميل من منطلق نجاحه فى الفوز بانفعالات جمهوره ، ومن ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى نطلقه على نجاح الشاعر فى إثارة انفعالاتنا ، ويصبح هذا الرمز قوة مولدة ، وعلاقة تتكرر فى تفاصيل متنوعة ، وبذلك تكون وجها من وجوه الشكل التكنيكى .

ومعنى هذا أن مقولة التوصيل لايمكن أن تسقط من الاعتبار النقدى ، باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية ، لاتكتمل ألوان الأصالة فى حركة الأدب إلاّ بها ، وإلا عُدَّ إسقاط إحداها عقوقاً لاينبغى التجاوز عنه ، إلا إذا دخلنا فى مجال انفعال أرعن يأخذه التمادي إلى الإضرار بالفن ، مما قد يكبِّل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول .

ولعل فى شعرنا القديم ما يشير أو يكشف عن مدى حرص الشاعر على مثل هذا التوصيل ، فإذا هو يشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه ، دون أن ينحدر هو بفنه إليه خوفا على الفن والجمهور معا ، كما حدث من أبى تمام فى ردِّه على أبى العميثل اللغوى الذى لم يستوعب حدود العلاقة المنطقية بين شطرى بيته المشهور فى مطلع مدحته لطاهر بن عبدالله بن طاهر :

أهُنَّ عَوادي يوسف وصَواحِبُــــه ؟ فعزْماً فقدْماً أدرك السُّؤْل طالبـــه !

حيث يتساءل الناقد منزعجا : لماذا لاتقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر متروِّيا : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

وهو ما صاغه البحترى على درجة من غلظة الأداء فى قوله :

عليَّ نحتُ القوافى من مقاطعهـــا وما عليَّ إذا لَمْ تفهم البَقَــــــرُ

فكأن الشاعر بدا طامحا إلى التوصيل ، والاهتمام بالصدى لدي جمهوره من منطق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هذا الجانب ، دون أن يتدنى بفنه ، أو حتي يدنى

جمهوره، بل قد يحاول الإقناع بالقياس والمثال ، على نحو ما عكسه من تصوير الماء عند أبى تمام فى قوله :

لا تسقنى ماء الملام فإننـــــــى صبٌّ قد استعذبْتُ ماءَ بكائـــــــى

فإذا ما سخر منه الناقد وأرسل إليه بزجاجة ليملأها من ماء الملام هذا دافع عن موقفه بذكاء ردَّه قائلاً «إذن فأتنى بريشة من جناح الذل» ، كاشفا عن مصادر عمق تصويره من واقع تأثره بالمادة المطروحة فى الآيات القرآنية الكريمة ، حيث يشير إلى قوله تعالى (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة) .

ومع هذا يظل سوء النوايا مطلوبا فى كثير من الأحوال طبقا لما تفيده أخبار بعض الشعراء وسيرهم ، وعندها يعد من قبيل القصور النقدى أن نكتفى بظاهر النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر ، وإلا عُدَّ أبو نواس شديد التديُّن والزهد - بهذا القياس - ومن قبله عمر بن أبى ربيعة ، على عكس ما كان عليه كل منهما فى جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه من خلال حسه الحضارى ، وبين مجون أبى نواس وعربدته خاصة فى خمرياته وغزلياته ، فعلى الرغم من تزاحم الأفكار الدينية على كل منهما عبر حواراته ، وعلى الرغم من ميل أبى نواس إلى الزهد في بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الدين كشفها عن عدائه له ، فثمة فرق جوهرى بين زهده وتوبته وبين ندمه ومعاودة تمرده حتى لايكاد يتجاوز تلك اللفظية حول المعتقد ، أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدرا ثقافيا فحسب .

وهكذا تتداخل لدينا معايير التفاعل مع الواقع ،والتاريخ من حيث الدعوة إلى تتبع حركة شعراء الفترة على ما بينهم من تناقضات تظل دالة عليها ، كاشفة تفاصيلها بصرف النظر عن قياس السالب والموجب منها ، ذلك أنها تنتهى إلى إثراء الموقف حين تعمد إلى تحليله من كل جوانبه إذا حكَّمنا فى ذلك طبيعة الإبداع لدى الشاعر .

(٥) الأطر الوظيفية

ويبقى بعد ذلك للناقد أن يستغرق فى إيجاد رؤية نقدية متكاملة تأتى على كل عناصر الإبداع فى العمل الفنى مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التى قد تغرق فى مثاليتها ، ومع هذا لا يحسن أن نستنفد طاقتنا أمام الأحلام والرؤى والآمال والمثل ،إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند حد إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تؤكد معنى الأصالة ، وتحرص عليها ، وتأخذ بما يضمها إلى حماتها وحراسها ، وتنأى بها عن الزيف الذى يبلوره اللهاث الأهوج وراء الجديد لمجرد ادعاء التجديد ، وهنا يجب ألا يرفض القديم لمجرد تجنب روائح التراث والقديم ، بل يحسن هنا أيضا أن نستعين بما انتهى إليه «ستانلي هايمن» فى ختام كتابه (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) حين خلص إلى موقفَيْن للناقد : أحدهما مثالى والآخر واقعى ، وإن كان ستانلى هايمن نفسه قد بدا شديد الحرص فى رؤيته للموقفين كليهما حين راح يستخلص منهما ما يطمح إليه من عناصر التكامل فى موقف الناقد ، حيث يرجح الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفنى على النحو الذى دعا إليه (ادموند ولسن) ، ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية (ونترز) ، وكذا باستغلال اهتمام إليوت بأن يخلق للأدب موروثا جامعاً أيضا بين الشعر والنقد . كما يُدخل فى هذا المركب بعض النظريات فى التحليل النفسى ، وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارولاين سبيرجن) فى إيجاد عناقيد للصور التى اتخذت منها وحدة شعرية ذات مغزى شعرى هام ، كما فعل (أرمسترونج) ، وكذلك الاهتمام باللغة والألفاظ ، وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزى على النحو الذى أخذ به (بلاكمور) ، ثم محاولة كشف أنواع الغموض من خلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امبسون) ، والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)[١] .

على أن هايمن حين يطرح هذه الرؤية المتكاملة فهو لايشكلها من منطق فوضوى يتوقف عند مجرد الجمع بينها كركام فكرى غير متناسق ، بل يشترط لهذا التكامل أن يتجلّى بشكل عضوى يشبه البناء الذى تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم بحيث تنعكس فيه الانفعالية الاجتماعية ومقاييس الجمال فى الصياغة الفنية . فعلى الناقد طبقا لهذا التصور

(١) يراجع تفاصل الموقف كتاب ستانلى هايمن ، النقد الأدبى ومدارسه الحديثة .

الحالم أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها ، وأن ينتهى بنا إلى مصادرها ومشابهاتها فى الآداب القديمة ، وأن يُوجد لها مكانا فى الموروث الأدبى بشرط ألا يفسد العلاقة بهذا الموروث من خلال التوقف الجزئى عند وحدة البيت مثلا ، على نحو ما نجده فى تراثنا النقدى لدى ناقد كالأمدي في موازنته ، أو أبى هلال فى صناعتَيْه أو ابن قتيبة فى معانيه الكبير ، أو فى شعره وشعرائه ، فقط يمكن الاستنارة بما رصده هؤلاء ليبقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين الفن وبين آثار معاصرة له أو سابقة عليه ، تظل داخلة فى إطار الموروث ، أو خارجة عنه أو مجدِّدة فيه ، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكّنه من أن يحللها تحليلا وافيا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها ، أو ظروفها وتفاعلها مع عصرها وواقعها ، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته ، وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية مع واقعه ، وما يهتم به منذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية و ومظهره الجسمانى وعاداته السلوكية .

وسيجد الناقد -آنذاك - مصادره الشعبية ومثيلاتها ، ويبحث عن اعتماد صاحبها علي الموروث الشعبى ، وما قد يكون فى القصيدة من موروثات عامة وخصائص جماهيرية ، بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر البدائية ، ويفسرها نفسيا من حيث هى تعبير عن أعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقدة أو الكبت أو التسامى ، أو التعويض ، وغيرها ، وسيرى فيها - بالضرورة - تعبيرا عن « نموذج أعلي » قد يمثل التجربة الجماعية ، أو يبدو تعبيرا عن ظواهر سلوكية أو عصبية ، أو تعبيرا عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقى فى سلك الجماعة .

وسيكشف الناقد - بهذه الرؤى - نظام القصيدة من خلال ما أسماه « عناقيد الصور » المتصلة اتصال تداعى الخواطر لاشعوريا ، ومن خلال مبناها الذى يمثل شعيره نفسية لها دلالتها وعمقها ، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرا اجتماعيا تنعكس فيه طبقة صاحبها وتتكشف منزلته الاجتماعية ، وتعلم الطبيعة النوعية لحرفته وإذا هو يحللها بالنظر إلى العلاقات الانتاجية فى عصره وبيئته ، وكذلك من خلال أجواء الأفكار التى تتجاوز العلاقات الإنتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر ، وسيتحدث - بالضرورة - عن النزعات الاجتماعية والسياسية التى تدعو إليها القصيدة ، أو تقرُّها أو تصدر عنها ، وبذا تستوقفه النزعة الموجهة ، أو ما يسميه بمفتاح القصيدة بما ينشأ عن العلاقات المتداخلة بين الشكل وبين

المحتوى ، وقد يتحدث الناقد عن مشكلات أخرى تشملها القصيدة إذ ربما تدخل فيها مسائل فلسفية أو أخلاقية كالمعتقدات والأفكار التى تعكسها والقيم التى تؤكدها ، ذلك أن علاقاتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ يظل أمراً هاماً له دلالته وخطره ، وكذا علاقاتها بالقرائن الحضارية ، ليخلص من كل هذا إلى وضع القصيدة فى مكانها الطبيعى من آثار صاحبها من كل زاوية ، وكأنه يواجه مشكلة الظروف التى ولدت فيها القصيدة ، ،ويتحدث عن الملامح المتفرِّدة فى أسلوبها ، وما تعكسه من فكره وشخصيته عكسا متميزاً ، وفى النهاية يعمد الناقد المثالى إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق ، وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والجمال ، وقوة الغاية نفسها ، أو درجة استكمالها لعناصرها المتعددة .

وليس علينا أن نتوقف طويلا أمام منطق الإحباط التى انتهى إليها (ستانلي هايمن) حين صور كل ما قاله على أنه مجرد (شقشقة لسانية فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا ، وعليها ينبغى أن نحطم هذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانات الفردية التى هى فى طوق الفرد من بنى الإنسان »[1] .

بل يحسن أن نظل ساعين وراء تلك الرؤى المثالية التي قد ترهق الناقد وتكد ذهنه ، ولكنه الإرهاق الذى يثري الحركة الأدبية ويزيدها حيوية ونشاطاً ، وكذا يزيد عالمنا الفنى عمقا وأصالة ، فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من أدواته ليأتى على عجل من أمره فيقفز إلى إصدار الأحكام ، وكأن المبدع متهم دائما ، ذلك أن هذه الأحكام سرعان ما تفقد قيمتها وتفرغ من معناها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التى قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى أخذا بالنظرة الأحادية لمصادر فنه ، واكتفاء بالموقف الجزئى فى تصوير تجربته ، وعليه يجب أيضا أن نأخذ المبدع بنفس الدرجة من العمق الفكرى ، إذ ليس ثمة ما يدفعنا إلى قبول أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصالة الفكر ، أو الإلمام باللغة وتاريخ الفن[2] ذلك أن هناك أدوات كثيرة لابد أن يلم بها المبدع ، وإلا وجب إسقاط عمله من جنسه النوعى ، وذلك أن عجلة العصر . وسرعة إيقاع الحياة ، وزحامها بالأحكام لابد أن يطرح

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢/ ٢٤٥ ومابعدها .

(٢) يراجع فى هذا دراسة ارنست فيشر حول « ضرورة الفن » دراسة هاوزر حول « تاريخ الفن » ودراسة ديفيد ديتشس حول « مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق » .

جانبا وظلالاً في النقد والإبداع ، وأن تؤخذ المسائل بقدر من الأناة والروية والجد في تأمل العمل الفني من كل جوانبه ، على النحو الذي قد نجد له نظائر في المعالجة النقدية التي أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه ، وبما سجله من لمحات مَحْوَرها تركيزه على هذا الكد الذهني كضرورة للإبداع والنقد معاً ، أي لطرفي الحياة الأدبية جميعا ، وهو ما عرض له في دراساته - كما قلنا - حول ابن الرومي والحسن بن هانئ ، وعمر بن أبي ربيعة ، وغيرها من دراسات للشخصيات الأدبية أو الظواهر ، بما لايتجاهل - لحظة ما - طبيعة الفن في دراسة جماليات النص الشعري ، وهو المنهج الذي يجمع بين التحليل النفسي والاجتماعي ، وبين تأمل التشكيل الداخلي للغة النص وصوره وما يشيع فيه من الخيال الصوتي ، إلى جانب التأريخ له، وتحديد الأعماق المعرفية التي تكشف فلسفة المبدع وجوهر الإبداع .

ويبقى مُلحًا أن نتأمل - طويلا - تلك النظرات بما فيها من أناة الموقف النقدي الهادئ، بعيدا عن الاندفاعات السريعة التي تأخذ فقط بمنطق الأحكام ، مما قد ينتهي إلى تناقضات غير مقبولة ، لأنها إنما تسئ إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة في آن واحد .

ولعل أصحاب هذه الرؤى من ذوي الخبرة الطويلة سواء على المستوى النظري ، أو التطبيقات التحليلية قد أسهموا بشكل فعال في إيجاد رصيد نقدي متميز يمكن تحليله وتأمله ، والأخذ بجوانبه المتعددة بشرط أن تكون وقفتنا بارزه عن ملامح الأصالة كما يفرضها الحس التراثي والحس الحضاري معا في لحظة المزاوجة الهادئة والاتساق النفسي بينهما .

كما تبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتجعل من صوره الناقد شخصا هادئا متزنا ، لايفتقر إلى المعرفة أو امتلاك الأدوات ، بقدر ما يصدر عنها في التعرُّف علي أي أثر أدبي من خلال مبدعه ، وعصره ومجتمعه وتراثه ، مما قد يسهم في إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا القدامي في فترات حرجة من تاريخنا الأدبي على النحو الذي يلقانا في الأحكام حول شعر حسان - مثلا - وما شابه من حوار خمري في عصر صدر الإسلام ، كأن النقد تناسى أو تجاهل - أو لعله تغافل - ما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحي الذاكرة ، والكشف اللاشعوري - في الأغلب - مما يصور لحظة من لحظات ذلك المدّ الشعوري عما يعتلج في وجدانه وما يجري في مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يلحظها أو يتذكرها ، وربما كان هذا أبينّها جميعا وأهمها في ساحة الموروث والإبداع .

ولسنا ندعو بذلك إلى منهج « فرويدى » يقذف بنا بعيدا إلى أعماق اللاشعور ، أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تخزن فيه المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة، بل الأدق أن نلتقط حقائق الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى عرضها الشاعر ، ويدرسها النقاد باعتبار ما في تلك الصور من توافق وتميز فى آن واحد ، ذلك أن « عناقيد الصور » قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشاعر ، ولكنها تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين غيره من الشعراء ، حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من جوانب أخرى ، وهو ما قد نجد له نظيرا فى مدارسنا الشعرية ابتداء من سلطة المدرسة الجاهلية المتقدمة من أوس بن حجر والطفيل الغنوى وبشامة بن الغدير وزهير وكعب والحطيئة ، والممتدة عبر جميل وكثيرٍ وهدبة وذى الرمة وجرير والفرزدق ، والمنتهية أمام ضغوط مدارس التجديد التى قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومى ، فى موازاة مدرسة مروان بن أبى حفصة والبحترى ، ومن سار على منهجهما من أنصار الاتجاه المحافظ الذى يرصده البحترى في رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين التقى مع أبى تمام في مقولة : «عليٌ نحت القوافى من مقاطعها ... » ، ثم بدا مختلفا معه تماما على مستوى المسلك الفنى فى قوله :

كلفتمونا حدود منطقكـــــــم	والشعر يُغني عن صدقه كذبـــــه
ولم يكن ذو القروح يلـــــــ	ـهج بالمنطق ما نوعه وما سببـــه ؟
والشعر لمح تكفى إشارتـــــه	وليس بالهذر طُوِّلت خطبــــــه

فلم يكن الشاعر متناقضا مع نفسه ، بقدر ما بدا متسقا معها من محاولته الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق ، وطبقا لنظرية بدا شديد الاقتناع بها عما قد يكبل صورة الاختيار في الفن ككل ، ألم يكن العمل الفنى ترجمة لاختيار صاحب الشريحة من بين مئات الشرائح التى يطرحها الواقع ، ثم يأتى الفنان ليجعلها محورا لرؤيته التي تتسع إلى أبعاد إنسانية عميقة وشاملة ؟ .

إن الدراسة التعميمية السريعة تبدو ظالمة لكل مقومات الجمال فى حياتنا الأدبية ، وعليه يحسن أن تتكشف العملية النقدية فى علاقاتها المعقدة بمنحني التاريخ ، وواقع العصر، وسيرة الأديب ومستواه المعرفي ، وجدله مع كل ماحوله ، ومنها جميعا تنطلق إلى الآفاق الجمالية الخاصة بتحليل العلائق الداخلية للنص .

أليس من الأجدي للحركة الأدبية في إطار تلك الأصول المتعددة أن تتخلى عن تلك القعقعة اللفظية التى تدعي التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم بما قد يزج بنا فى تيه نقدى قد لا نطمئن إلى نهايته ، ولا نضمن له نجاحا ، بدليل سرعة الفشل الذى قد يأتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفى عالم نشأتها ، فما بالنا بها تنتقل إلينا بالية وقدآذنت شمسها بالأفول في عالمها الأصلى . وما بالنا نصفق لها حماساً وانفعالاً وننسى الثوابت من الأصول على خطر دلالتها وأهميتها ؟ . .

أليس من الأجدي أيضا أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن الاستغراق فى تلك الطلاسم ، أو الوقوع فى خضم ذلك الغموض المفتعل الذى قد يخيم على النص من خلال ناقده ، فإذا كان النص أصلا غامضا من قبل مبدعه فما بالنا نزيد الموقف قتامة وغموضا فى عالم سيطر عليه الزحام إلى هذه الدرجة ؟

ومع طرح هذا التصور النقدى - المبدئى - فنحن لا نستسلم لانتكاسة الفكر ولا للردة الثقافية التى قد تسهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه ، ولانرحب بذلك العقوق الآثم الذى قد يسقط التراث تحت دعاوى التجديد من فراغ ، وكأنما سيطرت عليها الرعونة وغلبة منطق الطيش ، بل الأجدى أن نرحب بذلك المزاوجة السعيدة الهادئة بين كل الملامح النقدية - على بساطتها ووضوحها - بعيدا عن عقدة الجرى حول الجديد تحت الشمس في كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعا للإيقاع السريع أو أملا فى التجاوز عبر سباق زحام الحياة .. بل لابد أن يبدو هذا الجرى محكوما بروية صاحبه وحكمته أيضا فى منطقة الاختيار ، ثم فى عالم الجمال حال صياغة العمل الفنى .

ومن هذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة إعادة القراءة ، بل نلح على تعدُّد القراءات لتراثنا القديم إبداعا كان أو نقدا ، على أن تكون القراءة متميزة لتسهم فى تعميق تلك المحاولات التى عرض منها جانبا الدكتور ناصف فى قراءته الثانية لشعرنا القديم ،ومانهض به صلاح عبد الصبور من قراءاته الجديدة والسريعة لنماذج من الشعر القديم أيضا ، وكذا ما صنعه الدكتور النويهي فى الشعر الجاهلى ومنهج تقويمه ، وغير ها كثير من الدراسات التى فتحت آفاقا جديدة من خلال التقاء ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها البشرية بين ناقد ومبدع وجمهور ، وتتبلور فيها ملامح الفكر وتبرز صور الالتزام أو الاغتراب كقضايا إنسانية إلى

جانب القضايا الموضوعية التى تمس تاريخ الشعوب أو تكشف أرصدتها من العلوم ، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام النقاد ودراسى الأدب فى أن يتحاور منْ جديد حول ما كتبه الدكتور شكري فيصل فى مناهج الدراسة الأدبية ، والدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب ، أو الدكتور شوقى ضيف في البحث الأدبى ، فلعل المسائل تتضح أمامنا قبل الإقدام على تحليل نص أدبى ، لا يجدر بنا أن نشوهه بأحكامنا ، بقدر ما يجب أولا أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه .

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضا عن بقية الفنون الحديثة التى قد تختلف طبقا لظروف إبداعها ، وطبيعة الأنماط الاجتماعية التى صاغتها وارتبطت بها ،على أن يظل واردا فى اعتبارنا قدرة بعض هذه الأنماط على معايشة أجيال متعددة على نحو ما نجده فى المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذى وجُد مع الإنسان منذ أقدم عصوره ، ثم تعددت صوره – أى الصراع – بين أعماق الذات البشرية مع ماهو خارجها وكأنه يوازي الشعر فى ذاتيته ، لتظل بقية فنون الرواية أو القصة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لاتساقها مع إيقاع حياة جديدة لها ظروفها ، ومشكلاتها ، وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ولها أيضا أساليب صياغتها ضمن الفنون الجميلة ، وبذا تظل الأداة عنصرا جامعاً بين تلك الأجناس التى تنهض على أساس منْ معالجة الكلمة مما يقرِّب– بل يوحِّد – بينها ، بل ربما التقت أيضا فى منطقة التوظيف على اختلاف درجاتها ومداخلها ، ومن ثم يصح أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح لأن يمتد فيشمل كل ملامح حركتنا الأدبية فى كل الفنون ضمانا لأصالتها وحماية لها من الزيف وخوفا عليها من الضياع .

الفصل الثانى :

تحليـل النـص الأدبـي :

١- مراحل القراءة (التأريخ / التحليل / التقويم)

٢- مقومات النص (المبدع / الموضوع / العمل)

٣- طبيعة الدرس (الماهية / الأداة / الوظيفة)

(١) مراحل القراءة

(التأريخ / التحليل / التقويم)

-١-

ويبدو الحوار فى هذا الفصل بمثابة توجيه ، أو هو رصد فائدة أو - إن شئت - فهو عرض لبعض من مناهج القراءة النقدية للنص ، بما يكفى للإلمام بمدلولاته وكشف إيحاءاته ، إضافة إلى التذوق الجمالى لصياغته وصوره ، ولذا يحسن الرجوع إلى الدراسات النقدية فى أطرها النظرية والتطبيقية بما يكفى لاستكمال أدوات الدارس أو القارئ فى هذا الاتجاه .

من هنا تظل هذه الإشارات مجرد ملامح ومؤشرات على طريق القراءة النصِّية ، من قبيل الاقتراب من النص من واقع التسلُّح بكم من الأدوات الكافية لفهمه والصالحة لتقويمه ، وهو ما يمكن رصده وتصنيفه فى عدة مسائل :

أولاها مرحلة قراءة النص ، وهذه تتطلب- بالضرورة - محاولة الإحاطة بكل جوانبه ، ابتداء من الإضاءة الأولى حول :

التأريخ للنص : على ما تحتويه كلمة التأريخ هنا من مدركات متنوعة تحكمها العلاقات الخارجية له بموضوعه ، ويجليها الحدث الذى يتعلق به ، أو الشريحة التى اختارها صاحبه ، لتكون موضوعا له ، وهو ما يدفع الباحث إلى الاقتراب الحتمى من عصر الشاعر . ومحاولة الوقوف على طبيعته السياسية أو الاقتصادية ، أو طبائع العلاقات السائدة فيه ، أو تتبع الأنماط الفكرية الشائعة بما يكفى لاستكشاف جوانب الحياة التى تترك أثرها -بالتأكيد- فى محتوى النص ، وكذا فى أسلوب صياغته جماليا .

إذن يبقى هذا التأريخ للنص ضرورة مطلوبة بين يدَىْ أية دراسة تدور حوله ، سواء على المستوى العام ، أو على المستوى الخاص الذى يهم الدارس أيضا فيما يتعلق بصاحب النص ، ومدى انعكاسات التاريخ العام عليه ، ومدى إلمامه بها واستيعابه إياها ، وكيفية تناوله لها ، وطبيعة موقفه من ملابسات عصره التى ربما اتسق معها ، أو ربما نفر منها ، أو حتى رفضها ، أو آثر الاغتراب عنها ، أو أعلن التمرد أو الثورة عليها ، إذ لابد من وضع كل هذه المواقف فى الاعتبار قبل إجراء التحليل الفنى للنص، أو الادعاء بنقده وتقويمه .

وهنا يمكن أن نخلص كلمة « المناسبة » من صورتها القبيحة التى لحقت بها نقديا فى إطار الهجوم على الشعراء ، لتأخذ دلالة محدَّدة يمثلها ذلك الحدث الجلل الذى ينطلق الشاعر إزاءه معبرا عن انفعاله وعنه فى تفاعل صادق معه ، مما يجعل كل تجربة لحج الشاعر فى تصويرها هى مناسبة من مناسبات إبداعه بما لا يستوجب إغفالها أو التغاضى عن قيمتها .

ومن هنا تتبلور بين أيدى الدارس ثلاثة من مقومات النص ، باعتبار النص ذاته واحداً منها ، ثم باعتبار اللغة الجدلية التى يمكن أن تحكم مبدعه وموضوعه فى تفاعلها من خلال مؤثرات معينة ، تجعل المبدع يقدم على انتقاء شريحة ما من بين مئات الشرائح لتكون موضوعاً لعمله ، وهذه هى منطقة التأثر التى تتدخل فيها حواسه ، وتقتحمها ملكة خياله ، وتظهر فيها مواد الصياغة الجمالية لديه . فإذا ما بدأ التفاعل مع ما اختاره من أرض الواقع راح يؤثر فيه بإخراجه على مستويين اثنين :

الأول : المستوى الإنسانى العام الذى يخلع فيه مشاعره وانفعالاته على موضوعه ، فيقدمه للقارئ الذى ينفعل بدوره معه ، ويشترك معه فى خوض التجربة ، وعندئذ ينجح فى تجاوز مشكلة التوصيل التى تعد ركيزة كبرى من ركائز نجاح العمل وصدق صاحبه .

والثانى : المستوى الجمالى وهو الذى تصبح فيه اللغة طوعا لملكات الشاعر وانفعالاته، يتعامل مع سياقاتها المجازية والرمزية بما يكفى لتصوير تجاربه ، وعرض قدراته ، فهو يجمع بين عقله وشعوره معا بما تستوعبه الصياغة الفنية ، ويحكيه أسلوب المعالجة.

وينتهى بنا التأريخ للنص - بهذا الشكل - إلى الاقتراب من كل علاقاته الخارجية التى تشده إلى ظروفه التاريخية ، وكذا ظروف صاحبه ، مما يسهم فى إدراجه ضمن تيار أدبى عام ، أو اعتباره ظاهرة شاعت فشغلت الحركة الفكرية ، أو بما ينبئ عن تميُّزه وتفرده ، أو تجاوزه لغيره من النصوص ، بل لعلها تشير إلى إمكان تأثيره بعد ذلك فيما تلاه من أعمال فى العصور التالية له ، خاصة تلك التى استوحت منه، إذا كان ثمة ما يشى بذلك من نصوص متأخرة سُبقت به ، وأفاد منه مبدعوها .

وربما بقيت لدينا فائدة أخرى من تتبُّع هذا التأريخ حين نأخذ منه مادة توثيقية أو إضافية مؤكدة ، خاصة إذا ما تعلق الموقف بحدث عظيم ، أو موقف متميز على غرار ما تحكيه مثلا حماسات الشعراء حول الحروب - بشكل عام - أو معارك العرب مع الأمم

المجاورة لهم خاصة مع الروم على نحو خاص ، إذ يشغلنا من هذا التأريخ اللجوء إلى النص الشعري الذى قد يتجاوز حدود العرض الموضوعى ، إلى حد مزجه بالأطر الانفعالية التى تترجم لنا جوهر الواقع النفسى للشاعر ، وتعكس معه منطق الحس العام للمجتمع كله إزاء الحدث الذى يتناوله فى سياق صياغته الجمالية ، وأظنها فائدة يمكن للمؤرخ أن يعتد بها - إلى حد معقول - باعتبارها جزءاً من الإطار المكمل للأحداث التاريخية التى تستوقفه من خلال موضوعية مطلوبة ، يلتزم بها فى تناوله تلك الأحداث سرداً وعرضاً ورصداً .

- ٢ -

ومن التأريخ للنص ينتقل الدارس إلى مرحلة التحليل وهى التى تتطلب منه جهدا خاصا يحاول من خلاله أن يستجمع أدواته التى تتكشف فى طرائق فهمه ومناهج تفسيره ، وبها يقترب من مرحلة الإبداع ، وإلا عُدَّ اقتحام النص بمثابة جناية يجنيها عليه، ربما تُذكِّرنا بجناية اللغويين على أبى تمام حين تجاوزهم بثقافاته كشاعر ، فلم يدركوا كثيرا من مراميه التصويرية ، فكان حكمهم عليه مشوبا بقدر واضح مم الظلم الذى وقع عليه ، لأنه مردود إلى المفارقة الفكرية بينه وبينهم ، على عكس ما تحكيه طبائع الأشياء التى تفترض ضرورة ارتكاز الناقد على حس ثقافى متميز يجب أن يوازى - إن لم يتجاوز - ما لدى الشاعر من مواد الفكر ، وإلا بدا حكمه عليه مشبوها لقصوره عن فهمه واستيعابه .

وفى إطار هذا التحليل تتعدد أيضا القراءات استعداداً لاستكشاف جماليات النص من الداخل ، وهنا يبدأ الدارس تفاعله مغ النص من خلال إدراكه للسياق النفسى الذى يحكمه ، أو تبيُّن ذلك الترابط الموضوعى الذى يفتقده أو يتمتع به ، وعندها يبدأ التحليل الجزئى للأنساق اللغوية ابتداء من اتساق الحرف ، إلى دلالة هذا الاتساق فى بنية الصور الجزئية ، إلى التوقف عند الكلمات وتجاورها إلى دلالة هذا التجاوز وذلك الانتقاء ، أو التناول بأساليب وصيغ محددة ثم إلى الوقفة المتأنية عند الجمل وأساليب تركيبها ، وتأمل مدى التقريرية أو التصويرية التى تغلب عليها ، ودلالة هذا أو ذاك على تفاعل المبدع مع موضوع إبداعه ، ومنه إلى الصيغ التصويرية التى يخرج بها المبدع متجاوزا حدود الاتهام ، إلى مرحلة القيمة الجمالية التى يستهدف عرضها من خلال موروثه وتفاعله معه ، أو إضافته إليه ،

خارج إطاره بعيدا عن القوالب الجامدة ، أو الصيغ العقيمة التى تبدو له جاهزة فى مكنون تراثه ، راسخة ضمن رصيده الفكرى .

ومع هذه القراءة يظل على الدارس أن يتأمل مستويات التصوير ، متخذا من المصادر البلاغية وسيلة إلى الصعود أو الهبوط عبر درجات السلم التصويرى التى يسلكها الشاعر تنُّوعا بين التشبيهات البسيطة إلى البليغة ، إلى التمثيلية إلى الضمنية ، إلى المستويات الاستعارية التصريحية أو المكنية ، إلى ضروب التشخيص وألوان التجسيد التى تغلب على الصورة انتزاعا للمجردات والمعنويات من عالمها المطلق إلى عالم محسوس ، إلى ما يلجأ إليه الشاعر من كنايات أو رموز ، إلى ماقد يغلف به الشاعر صورته من ألوان الزخرف والتوشية والزينة ، وكأن على الناقد هنا أن يلم بجوهر هذه الألوان التصويرية ، التى تهتم بتوصيفها علوم البلاغة ، ليستطيع الوقوف على ما يرمى إليه الشاعر دون أن يشعر بالقصور أو العجز، ليلقى بالعبء على الشاعر قائلا أن المعنى مستبطن لديه ، فالصحيح أن المعنى أصبح موزعا بين مفاهيم الناقد وبين أعماق النص ، تتجلّى كل خفاياه إذا ما أصرَّ الناقد على الغوص وراء دلالات النص باستكمال أدواته هو ، أو تشبثه بالدقة فى تناولها وتطبيقها ، أو ترشيح ما يراه منها ضروريا فى مرحلة ما من مراحل التحليل .

وتستمر مرحلة التحليل من خلال التعُّرف على طبيعة التجانس أو التنافر بين الصور التى يرسمها المبدع فيما أبدعه ، إلى جانب تعرضه لتحليل الصور الجزئية وصولا إلى الصورة الكلية التى تمثل الإطار العام له ، على مستوى إدراك معطياتها ومصادرها ، أو المواد التى تشكّلت منها ، إلى جانب التوقف عند صياغتها الجمالية ، وما تحمله من دلالات على صاحبها أو عصرها ، أو مؤشرات إلى معاجم ذلك العصر ، ثم الوظائف التى تبدو كاشفة عنها، سواء على المستويات الإدراكية أو الجمالية أو الاجتماعية ، على نحوما يصطنعه باحثو الصورة من حيث إدراجها ضمن إطار ما بعينه طبقا للمصدر أو الدلالة ، أو الوظيفة ، أو صيغ التشكيل التى تتعلق بها وتدل عليها[١] .

(١) راجع الدراسات المتعددة حول الصورة عند محمد عبد الهادى محمود ونعيم اليافي وجابر عصفور الي جانب ماتلاها من دراسات تطبيقية عند عبد القادر رباعي مع أبى تمام ونصرت عبد الرحمن مع الشعر الجاهلى وعبد الله التطاوي مع مسلم بن الوليد .

ويأتى تراكب الصور الجزئية وتفاعلها بمثابة وسيلة للاقتراب من الصورة الكلية الكبرى التى يرسمها الشاعر فى قصيدته ، وعندها يحسن بالناقد أن يتوقف طويلا حول تفاصيل القضايا ، وطبائع المواقف النقدية التى تلح عليه إزاء تحليلها ، وهو ما يحتاج أيضا إلى إدراك واع للمشكلات النقدية التى تدور حول مناهج التحليل المتباينة ، وبأى منها يأخذ الدارس ، فإذا ما ألم بتلك المناهج واختار منها منهجا قويت مبرراته ، ووضحت وسائله ، واستطاع أن يقترب من النص من خلالها وإلا ظل حبيس حيرته فى إطار مجموع الأحكام الانطباعية التى لاتدخل فى باب النقد المنهجى ، بقدر ما تظل مرهونة بالرؤية الخاصة التى ربما قادت إلى ضرب من التعدُّد الهائل فى تلك الأحكام ، لتدخل بنا فى إطار من الفوضى النقدية التى لايجب الاعتداد بها - بأى حال - فى التأصيل لدرس نقدى تطبيقى يضمن صحة الأحكام ، ويرشح التقارب بينها إذا ما قامت القواعد النقدية على حمايتها .

صحيح أن الاعتداد بموقف الناقد يظل وارداً ابتداء من احترامنا لحساسيته الخاصة وذاتيته ، ولكن بشرط ألا تكون هذه الحساسية ، أو تلك الذاتية هى المصدر الوحيد لتناوله للنص ، أو المنطلق الأوحد وراء أحكامه الصادرة عليه ، وكأن هذه الانطباعات لدى الناقد تظل واردة فى مرتبة أخرى دون ذلك ، كأن تأخذ دورها بعد الاطمئنان إلى إدراكه لمجموع الأدوات ، وتمثُّله لها ، وصدوره عنها ، بما يضمن قدرا من إحكامه هذا التشابه فى الأحكام بما يُقِّرب بينها ، أو - على الأقل - بما يضمن لها قدراً من الموضوعية التى يسعى إليها النقاد ، إنقاذا للنقد من شيوع تلك الفوضى التى تسئ إليه ، بل قد تفقده دوره سواء فى تحليل النص أو فى تقويمه .

- ٣ -

ثم تأتى مرحلة التقويم ، على ما لها من أهمية وخطر فى الدرس الأدبى ، والقراءة الناقدة ، ولما تتطلبه من عمق ثقافة الناقد ، وحتمية تمكنه من أدواته ، صحيح أنها تترتب على المرحلة السابقة ، ولكنها تظل متميزة فى خطرها ونتائجها ، لأن الناقد - هنا يرتدى زىّ القاضى الذى ينوط به إصدار الحكم للعمل أو عليه ، على ما فى هذا الحكم من ترويج للعمل أو تدمير له ، لذا يجب التأنى والتوقف عند هذا المنطقة الحرجة ، فيتحرى الدقة فى عرض موقفه منها ، باعتبارها مطلبا ملحاً وليست مجرد قعقعة فى إصدار الإحكام .

وفى إطار هذا التقويم ينبغى على الناقد أن يحاول وضع النص فى حجمه الطبيعى بين الأعمال المعاصرة له ، كاشفا -أساسا- عن مدى تلاحمه مع طبيعة الحركة الأدبية المعاشة لدى صاحبه ، وكذا عن تفاعل المبدع مع أبناء جيله من مبدعين وغير مبدعين ، حيث يصبح بمثابة إضاءة لحقيقة موقع العمل بين سلسلة الأعمال الواردة من نفس النوع ، أو حتى ما تسرب منها من أنواع أدبية أخرى ، ربما يقترب منها أو يفيد حين يتأثر بها أو يؤثر فيها ، وهنا يبدو خطر العمل سواء فيما اجتمع فى داخله من المؤثرات ، أو فيما تركه أيضا من أرصدة مؤثرة فيما تلاه من أعمال قد يكتب لبعض منها البقاء لعصور أدبية متعددة ، وكأن حركة الإبداع حوله لا تهدأ ، بل تظل ممتدة متجددة تجدُّد العصور الأدبية ذاتها ، ولعل المعارضات الشعرية تزيد من كشف هذه الظاهرة المرتبطة بتقويم النص الشعرى ، إذ ربما تعددت معارضات الشعراء لنص ما على مدار عصور مختلفة بما يستوجب معاودة قراءته ، وتجديد محاولة تفسيره لإدراك أهميته كمجال لهذه المعارضات دون غيره من نصوص عصره ، أو بين نتاج شعراء جيله .

وفى مرحلة التقويم هذه تتكشف الحقائق حول موقف المبدع من قضاياه الخاصة ، وكذا من قضايا مجتمع ، ثم من قضايا موروثه الثقافى ، ففيها يبين موقفه بين الالتزام أو الفوضى التى ينطلق منها ، وحتى فى داخل إطار هذا الحقول من الالتزام يتحدَّد موقعه بين أرصدة المواقف السياسية ، أو الاجتماعية ، أو الفكرية أو العقائدية التى تشيع فى عصره ، والتى قد يبدو - هو نفسه - قلقا أو حائرا إزاءها ، أو على العكس من ذلك ، وفى غير إطار الالتزام يتحكم أيضا تحديد موقفه النفسى إزاء موضوعه ومجتمعه معا ، والى أى مدى يبدو متسقا مع قضاياه وظروفه ، أو يبدو مغتربا عنه متمردا عليه ، أو رافضا لقيمه ، الأمر الذى يتطلب -أحيانا - الاستعانة بمناهج أخرى مساعدة ، للوصول إلى حقيقة الموقف ، على نحو ما نراه من مناهج تحديد الوظيفة بعد ذلك .

ويظل النص هنا - فى منطقة التقويم أيضا - بمثابة مجال متسع متاح أمام الناقد لتأمل المستويات المعرفية المختلفة للشعراء ، فمنه يمكن الوقوف على فكر الشاعر ومدرسته ، وكذا عند منهجه العقلى ، وفلسفته للأشياء ، وأيضا عند مدى إدراكه لمنهج التعامل مع مجتمعه ، إلى جانب ما يرصده من معجمه اللغوى ، وملكاته الخاصة التى كشفها النص ، على ما لهذا أو لذاك من دلالات ثقافية وعقلية متميزة .

كما تظل أهميه هذا الاستكشاف رهنا بدراسة العلاقات الوثيقة التى تشد حركة الشعر عموما إلى عجلة التاريخ من ناحية ، وإلى قياسات الفلسفة من ناحية أخرى ، ذلك أن حقيقة هذه الحركة لا تتأتى إلا من خلال الإقدام على هذا التقويم الذى قد يقف بنا عند تفسير الشاعر لحياته وحياة مجتمعه ، بل حتى تفسيره لصيغ الكون من حوله ، وكيف يتفاعل معها ويعايشها ، وأين هو منها فى حدود الصور التى يرسمها ، فإذا ما استطاع الدارس فى قراءته للنص الوقوف عند هذه المعالم المختلفة فربما اقترب منه ، وعندئذ صحَّ له أن يصدر الحكم له أو عليه ، استحسانا أو استهجانا ، وعندها تتحقق الرؤية النقدية التى تلح على تحويل عملية النقد إلى مرحلتين تجمعان بين التحليل والتقويم معاً .

(٢) مقومات النص

(المبدع / الموضوع / العمل)

وبعد تأمل الدارس وتوقُّفه عند البحث عن أى من هذه المقومات ، أو محاولة الاقتراب من كل منها شرحا أو تفسيرا وتحليلا يظل بمثابة وسيلة مأمونة لتجاوز النظرة الجزئية أو الأحادية التى قد تجور على العمل ، فيذهب ضحية لها إذا ما وقع إغفال لأى من جوانبه ، أو حدث تجاهل لواحد من عناصره ، ذلك أن الانشغال بكل جانب على حدة على المستوى الجزئى أو الفصل المؤقت بين الصور ، ثم معاودة التركيب للعناصرمن خلال النظرة الكلية الشمولية للعمل فى بنيته المتكاملة ، قد تصل بنا إلى نتائج نقدية إيجابية ومؤكدة ، إذ تتجاوز تلك الرؤى الممزَّقة ، وترقى فوق الأحكام الجزئية التى قد لاتفى العمل حقه ، بل قد تجوُز عليه أو تقوِّمه بأكثر مما يستحق .

على أن تأمل هذه المقومات لايجب أن يتوقف عند أى منها كجزئية مستقلة متباعدة ،قد تنفصل إحداها عن الأخرى ، بقدر ما يجب تلمسه من صور التفاعل وأوجه التقارب بينها ، بل ربما بدت هذه العلاقات التى تشد الواحدة منها إلى الأخرى أهمَّ وأخطر فى إدراك جماليات النص الداخلية ، وكذا فى طبائع علاقاته الخارجية بكل ماحوله فى عالم التجربة والوجود بمعناه الاجتماعي الخاص أو الإنسانى العام .

وحتى لا نقتحم على مَنَظِّرى النقد عالمهم الخاص بلا استئذان يحسن هنا أن نشير إلى ضرورة مراجعة الدارس للدراسات النقدية التى شغلت بهذا التنظير أو بتطبيقاته ، وهى كثيرة جدا ومتباينة أيضا ، لتبيُّن طبيعة المنهج الذى يسير عليه إزاء أى من هذه المقومات ، خاصة أنها بدت متباينة الأهمية ، مختلفة المواقع طبقا لاختلاف النظريات النقدية التى أخذت بأى منهما ، على اختلاف ترتيبها أو تقديم عنصر منها على أى من العناصر الأخرى[١] .

فمنذ تعاملنا مع هذه المقومات ممثلة فى النص ومبدعه وموضوعه وناقده نجد الحوار النقدى يشدنا كثيرا إلى محاور التركيز على واحد منها يبدو مقدما على غيره من المقومات

---

(١) تراجع فى هذا الصدد الدراسات النقدية لمحمود الربيعى ، محمد زكى العشماوى ، وعبد المنعم تليمة ، ومحمد مصطفي هدارة ، ومحمد غنيمى هلال ، محمد زغلول سلام وإحسان عباس وغيرهم ممن شغلهم السياق النقدى بين النظر والتطبيق .

وربما يفوقها جميعا حتى يظل فى البؤرة النقدية ، وماحوله لا يكاد يتجاوز هوامشها ، وبذا يبدو وكأنه محور النظرية ، أو هو أساسها الذى تعتمد عليه ، على نحو ما كان فى نظرية « المحاكاة » - مثلا - بمستوييْها الأفلاطونى والأرسطى ، وتغليب التشبث بموضوع العمل كأساس للحكم عليه ، وهو الموضوع الذى اختلفت صورة معالجته بين المستوى الحَرْفى المرآوى الذى رأى من خلاله أفلاطون الفن تشويها للأشياء أو مسخا لها ، بما يكفى لتبرير هجومه على الشعر ، أو بين مطلبه فى طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة ، وبين المستوى المتغاير الذى تصوَّره أرسطو حين رأى الشعر تصويراً أو محاكاة للناس بأفضل مما هم عليه فى الواقع ، على طريقة صياغة التراجيديا أو المأساة ، أو بأسوأ مما هم عليه على طريقة شاعر الملهاة أو الكوميديا ، وفى أى من الحالين ظهر هذا التحريك للموضوع ، واختفت صورة الجمود الإبداعى إزاءه ، بما يزيح عن كاهل المبدع - أيضا - أن يتحول إلى مجرد مرآة يفقد عندها الإحساس الذى يميز سلوكه الإنسانى بوجه عام .

وفى مقابل الموضوع يرد التركيز على الذات أو المبدع فى النظرية التعبيرية بما يكفى لإشباع الحس الرومانسى لدى الناقد أيضا ، وعندئذ تبدو الموضوعات مطوعة فى خدمة الذات المتوهجة ، تلك التى تصبح محور الأشياء ، كما تصبح نظرتها للطبيعة من حولها أساساً للتعامل معها .

وفى هذا الإطار يروج الناقد للخيال كما روَّج له المبدع فى مقابل العقل فى الكلاسيكية، وللأنا فى مقابل الجماعة[1] ، وربما مال إلى رفض الموروث - أو يكاد - باعتباره حاجزاً قد يحول دون الابتكار أو إبداع الذات ، وعندئذ ينظر إلى التجربة فى حدودها «الشخصية » التى يلجأ فيها صاحبها إلى ضروب من التعويض النفسى عما ألمَّ به تجاه القيود الاجتماعية التى قد يعكسها موقفه من الطبيعة حين تتفاعل مع تجاربه ، فتبدو أقرب إلى الخضوع لتلك التجارب ، موجهة إلى حيث يريد من تطويع مظاهرها لفنه .

فإذا جاء الموقف النقدى الثالث حول ما عُرف بنظرية الخلق الفنى للعمل ، انصرف الناقد إلى هذا المحور - أى العمل ذاته - بما يكفى للجَوْر على العنصرين الأوليَنْ أو حتى تجاهلهما ، ذلك أن الانشغال بجماليات النص من الداخل - فقط - بصرف النظر عن مبدعه

(١) يراجع لويس عوض فى «بروميثيوس طليقا » ، و « الرومانتيكية » لمحمد غنيمى هلال .

وعن موضوعه - قد يصرفنا عن تاريخ العمل تماماً ، وربما يعجزنا عن التأريخ الدقيق له ، وهو ما ردّده إليوت فيما طرحه حول ركيزتىْ الإبداع بين موروثات (أوتقاليد) وبين المواهب الفردية للشعراء ، أو القدرة على الابتكار والإضافة ، فبدا شديد الانشغال بالبعد الثقافى ومتّكأ الصياغة الجمالية من هذا المنظور الذى تكاد تسقط فيه - إلى حد بعيد - جماعية التجربة ، أو قل اجتماعية التجربة بمعناها الواسع ، حى يصبح من حق الفنان الهروب من شخصه ومن واقعه ، وهو هروب نظرى يفترضه الناقد ، وكأنه يحلل عملا بلا أصول تاريخية أو جذور اجتماعية أو حتى مواقف نفسية ، أو كأن الصياغة ذاتها تتحول - بهذا الشكل - إلى نبت شيطانى بلا جذور ، إلا ما بقى لها من طبيعة الفكر والثقافة التى أدرجها إليوت فى باب الموروثات التى جارت على كثير من مقومات النص الأخرى .

وإزاء قصور هذه النظرة النقدية وأمام عجزها عن كلية الرؤية للنص ، يظل الناقد - أيضا - فى حاجة إلى ضرب من المصالحة النقدية التى يجب أن يجدّ فى اصطناعها ، حتى تضمن له دقة الإلمام بكل هذه العناصر - أو جلّها - بغية التحليل الدقيق لكل جزئيات النص الأدبى وكشف جوانبه ، والوقوف على أى من مستوياته ، وهو ما اتجهت إليه النظريات الواقعية - على ما بينها من خلافات منهجية وفكرية موزعة بين شرقية وغربية متفائلة أو متشائمة - حين قصدت إلى تجاوز تلك الرؤى الجزئية ، فى سبيل الإدراك الكامل لكل هذه المقومات ، ومن ثم لم تتورّع أن تأخذ من كل نظرية سبقتها أفضل ما فيها ، فى محاولة لأن تضيف إليها بعدا جديدا ، يتمثل فى احترامها دور الناقد فى تحليل النص ، وحتى هذا الدور يبدو مرهونا بتلك القواعد الموضوعية التى يصدر على أساس منها ، وهى تمثل - بالضرورة - جانبا أساسيا من جوانب تكوينه الثقافى ، إلى جانب احترام الحاسة الخاصة ، أو تقدير الانطباع ، شريطة ألا يطغى إلى حد تسيُّد الموقف ، فتتأكد مَظَنَّة إصدار أحكام تأثيرية على طريقة ابن المعتز العباسى أو غيره ممن انصرفوا عن الالتزام بالمستوى الموضوعى فى النقد ، إلى أن قُعِّدت الأصول ، وتحددت القواعد وبرزت الشروط ، والتزم بها من التزم من النقاد فى أطر منهجية النقد عند العرب .

ولاشك أن احترام دور الناقد - هنا - يظل وارداً من داخل عمله باعتباره مسئولا أيضا عن هذا العمل الذى يتبنى تحليله وتقويمه ، وكأنه يشارك بفعاليّة هائلة فى ذيوعه من عدمه ،

بل كأنه يلعب دور الملقن للجمهور حين يملى عليه خلاصة جهده وقراءاته ومواقفه ، ويطرح طبيعة أدلته ، فلا بد - آنداك - أن يصدر عن قواعد منضبطة تسند أدواته وتؤكد سلامة استخدامها من ناحية ، ويبقى من حقه أن تحترم ذاتيته التى لايجب إغفالها - بحال - أو إسقاط حقه فى تسجيلها من ناحية أخرى .

ومن الناقد المنوط به تقويم مقومات النص من خلال تفسيرها نعود إلى تزاحم عناصره الأولى لبيان أسلوب تفاعلها ووجودها كضرورة ملازمة - أيضا - لتحليل النص الأدبى . ذلك أن موضوع العمل يظل على ثباته إلى أن يأتى المبدع ليختار منه جانبا ، وعندئذ يبرز تميزه ، فأمامه ركام من الأشياء التى تصلح لأن تتحول إلى موضوعات لشعره ومع هذا فهو يعمد إلى انتقاء إحدى شرائح الواقع لتكون موضوعا للعمل ، ومحورا للصياغة ومجالاً لإسقاط التجربة ، وهذا الاختيار لابد أن يُعتد به كمرحلة أولى من مراحل الإبداع ، فهو بمثابة البداية التى يتأثر فيها المبدع بهذه الشريحة أو تلك ، وبناء على التأثير يكون الاختيار ، وهو ما يردنا إلى مقولة الجاحظ القديمة من صلاحية المعانى المطروحة فى الطريق لأن يعرفها العجمى والعربى والبدوى والحضرى ، لتكون موضوعات الشعر أو النثر الفنى ، ويبقى للمبدع حقه فى قدرته على الصياغة والنسج والتصوير ، وهو أيضا ما حلله الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حول هذا التعدد للموضوعات التى يراها الشاعر مثلا فى حياته اليومية ، وإذا هو يختار من بينها موضوعا واحداً يتأثر به ، ثم يصوغه فنياً من واقع تلك الصياغة والتوصيل إلى الجمهور ، وعند هذا الموضوع تتوقف محاولة الناقد لأن يتأمل طبيعة التجربة ، وأطرها الفردية والاجتماعية ويحلل النص على المستوى الجمالى والمعرفى ، ويعمل أدواته فى هذا التحليل قبل الإقدام على مرحلة التقويم التى يحسن أن تكون دائما فى نهاية الطريق مع رحلته عبر النص وتعدد قراءاته له .

من هنا تبقى دراسة الموضوع كمقوِّم أول للعمل الشعرى بمثابة ضرورة ابتداءً ، وإلا سلَّمنا بإمكانية انقطاع الفنان عن عالمه ، أو حتى بحثه فى العكوف حول نفسه فى أبراجه العاجية وعوالمه المثلى ، وعندئذ يبدو منعزلا عن واقعه ، مفارقا لمشكلاته ، وهذا ما لاترحب به الدراسة الأدبية إذا ما قصدت إلى استجلاء ما وراء النص ، وكشف تجلياته من دلالات متنوعة لا يمكن رؤيتها فى أطر تلك العزلة أو مساق الجزر الفنية المتباعدة حين تبدو منبتَّة الصلة بأرض الواقع .

ويظل الموضوع - كما رأينا - بعيدا عن تلك الطبيعة الانعزالية عن مبدعه ، وكذا عن العمل ذاته ، إذ يتفاعل معهما تفاعلا إيجابيا خلاَّقاً ، يحيل على إثره الموقف الأدبي إلى صيغة جدلية ، تنهض على أساس من حتمية التأثير والتأثر ، ذلك أن الموضوع في ثباته قبل اختيار الشاعر له يبدو جامدا غير متحرك ، أو - على الأقل - لاتظهر فعالياته ، فإذا ما اختاره المبدع بدأت مرحلة الحركة ، واحتفت ظاهرة الكمون ، لأن فنانا ما سيتعامل معه ، فيؤثر فيه حين يختاره من بين بقية الموضوعات ، وهو اختيار لابد أن ينم عن تأثر للفنان أيضا ، وإذن نحن بين تأثر وتأثير ، - أو بمعنى أدق - بين جدل وتبادل بين الطرفين ، ابتداء من قدرة الموضوع على إثارة انفعال ما لدى الفنان حين استوقفه عنده دون سواه ، وإذا بالفنان يطرح من خلاله كل ما تعزِّزه ملكاته وقدراته الإبداعية فيؤثر فيه ، خاصة حين يحيله من حدث فردي جزئي إلى موقف إنساني أكثر شمولية ، وأشد رحابة واتساعا وعمقا وتأثيرا ، وكأنه يتحاور من منظور الأنا بدايةً ، ليتسع بها إلى منظور «النحن» ، أو - بمعنى أعم - يحيل الظاهرة الفردية إلى رؤية عامة يبدو هو نفسه مسئولاً عن جانب منها من واقع تجاربه ومنطلق انفعالاته وطبيعة رؤيته .

ولعل نظرية التوصيل التي توقَّف عندها طويلا ريتشاردز في (مبادئ النقد الأدبي) تظل بمثابة الحارس الأمين لصدق هذا التفاعل وضمان قيامه بين الشاعر وموضوعه ، إذ لا شك أن واحداً من معايير النجاح والأصالة يظل متعلقا بقدرة المبدع على توصيل التجربة لجمهوره ، وكأنه يعيشها معه من خلال هذا التفاعل الذي أجاد تمثُّله بينه وبين موضوعه حين اختاره ، ثم بينه وبينه مرة أخرى حين أبدع حوله تلك الصياغة الجمالية التي جسدها عمله الفني .

ويبقى الانطلاق من الموضوع بهذا الشكل قادرا على أن يتجاوز - بالتأكيد - موقف النظريات الأولى ، على نحو ما رصدته المحاكاة - مثلا - في علاقة الفنان بموضوعه من منظور حرفي تكاد تفقد فيه الذات كيانها وقدرتها على التأثير ، أو حتى منطقها في الإضافة والابتكار .

وما يقال عن الموضوع كمقوِّم أساس من مقومات العمل ، ينسحب على الفنان أيضا إذ لاعمل بلا مبدع ، ولا إبداع دون اختيار وتفاعل وجدل ، ومن ثَمَّ يجب النظر إلى المبدع أيضا في سياق هذا التفاعل ومن منظور ذلك الجدل المتواصل مع موضوعه : كيف تأثر به ، ولماذا

اختاره ؟ وكيف صوّره ؟ وماهى أدواته التصويرية ؟ وإلى أى مدى نجح فى هذا التصوير ؟ وكيف بدا مقنعاً لمتلقيه ؟ وما انطباع المتلقى تجاهه ؟ وما منطق حكمه عليه أوْ له ؟ وما طبيعة هذا الحكم ؟ وهو ما يمكن ترجمته فيما نسميه فى منطقة الإبداع بالتجربة الشعرية ، وحولها تتعدد تلك الرؤى النقدية فى تحليل صور أصالتها أو زيفها ، سطحيتها أو عمقها ، فرديتها أو إنسانيتها ... إلخ .

وكذلك تتعدد إزاءها المواقف بين مدارس النقد المختلفة ، على مستوى قضايا الالتزام مثلا ، وفى أى من دوائره تبدو حركة الشاعر وأين يمكن أن يصنَّف ، هل فى إطار من الالتزام الفنى الجمالى ، أو الجماعى ، أو الأخلاقى ، أو التاريخى ، أو العقائدى ، أو حتى القبلى القديم ، إلى جانب ما يحيط به أيضا من مواقف قد تحسب له أو لغيره فى تفسيره لرؤى الكون من حوله ، أو فلسفته إزاء ما وراء الطبيعة ، أو تحُوله إلى باب الحكمة بما يحكى شخصه ، أويعكس خلاصة معاركه ، أو ينظم قصة معترك تجاربه مع الحياة ، أو ما يكتفى به من عرض لتجاربه الوجدانية فى عالمه الخاص ... إلى غير من مواقف كثيرة يشغل بها النقاد ، ويجب تأملها فى حدود هذه المنطقة من دراسة مقومات النص الأدبى .

وربما دفعت هذه المشكلات الناقد إلى العودة بمعالجة النص ، إلى تحديد ماهيته ، أو كشف علاقة تلك الماهية بما حولها من تلك المواقف ابتداءً فى ذلك من اختيار النوع ، إلى التوقُّف طويلا عند عالم الأداة ، وأساليب الشاعر فى تطويعها لخدمة تجاربه ، وأخيرا فى منطقة الوظيفة التى لابد لها أن تتعلق بأطراف متعددة من تلك التجارب .

ويجب أن تأتى وقفه الناقد عند المبدع – أيضا – من نفس المنظور الذى لا يغمطه فيه حقه فى السيطرة على أطراف موضوعه ، والتفاعل معه ، قبل أن يحاسبه على منهجه فى الصياغة ، أو انعكاسات ذاته فى تفاعلها مع هذا الموضوع دون حَيْف أو جَوْر قد يستسلم للذات المبدعة ، حتى يسمح لها بالتضخُّم والتوهج على حساب ما حولها ، على ما جاء – مثلا – فى النسق الرومانسى ، إلا إذا تطلب الأمر الاستعانة بدرس تحليلى نفسى لأى من تلك الجوانب التى قد تتجاوز ما يبدو سويا فى السلوك البشرى .

من هنا أيضا تظل دائرة الاختيار والتلاحم والجدل بمثابة محور أساسى للغوص وراء دلالات النص الشعرى ، إلى جانب – وهذا من الأهمية والخطر بمكان– تأمل جماليات النص

ذاته من الداخل ، والتوقف عند أدق صور تلك الجماليات على مستوى انتقاء الحروف وترتيب الكلمات ، وتوالى الجمل ، وتنامى العبارات ، وضروب الانتقاء البديعى بما فيها من القصد إلى الزينه والتحسين ، فنحن بهذه المقاييس - أمام صياغة متكاملة بكل « رتوشها » الفنية الأنيقة حتى لتبدو مخالفة تماما عن خبر «صحفى » أو بحث اجتماعى أو تحقيق قضائى حول موقف ما ، أو بحث ينجزه باحث من خلال موضوع محدد . لقد أصبح الحدث هنا فى إطار الفن حدثاً مركباً يحكمه ذلك التفاعل الأول الذى انطلق من خلاله المبدع ، ثم التفاعل الآخر فى إطار الصياغة الخاصة التى سيخرج بها إلى متلقيه ، ومن هنا لا بد أن يتفاعل هذا الثالوث - العمل والفنان الموضوع - وأن يبقى هذا التفاعل مرتبطا - بشكل ما - بتقديرنا لدور الناقد الذى سيحمل على كاهله عبئاً آخر على درجة من الأهمية والخطر ، فقد يكون إبداعًا فى فهمه وأسلوبه وطبيعة تحليله وتفسيره له ، ثم يتحول إلى عبء من طراز مختلف فى مرحلة التقويم ، وبذا يصبح الناقد مسئولا عن النص ، ومسئولا - فى نفس الوقت ، عن المتلقى الذى سيطرح له رؤيته النقدية ممزوجة بموضوع الإبداع وصادرة عنه ، وفى ظل أى من مسئولياته يجب أن يظل كاشفا عن تمكنه من أدواته ، وأن يحسن التعامل مع النص من خلالها ، فيقف عند تجربة صاحبه ، ويؤرخ له من خلال واقعه المحدد بظروف زمانية أو مكانية، أو تاريخية ، أو سياسية أو اجتماعية ، أو اقتصادية ، أو فكرية ، كأنه بذلك إنما يقف على علاقاته الخارجية بعد وقفته عند منهج الصياغة وجماليات الأداء من خلال العلاقات الداخلية التى يتمتع بها العمل ، ومن هنا يمكن الخلاص إلى استكشاف مقومات النص وتحديد ماهيته ، فى أى الانواع الأدبية يمكن تصنيفه ، وما تتسم به أداته من منهج المعالجة على مستوى اللغة بدءا من الحرف إلى اللفظ ، ثم الجملة والتركيب ، إلى الصورة بدرجاتها المتعددة ، إلى الموسيقى بأبعادها المختلفة عبر وحدات النص المتتابعة .

وكذا يكون شأن المبدع بما له من علاقات بعالمه الخاص ومجتمعه ، وأيضا من منطلق واقعه النفسى والاجتماعى ، والوقوف عند حجم دوره فى حركة الفكر ، والتعرف على مستواه المعرفى والحضارى ، وطبيعة إسهامه فى عمق الحركة الأدبية التى عاش فى زحامها ، ومقاييس شهرته وذيوع فنه ، وقبل هذين العنصرَيْن يظل الموضوع دالاً على ذاته من خلال تفاعل المبدع معه من ناحية، واستيعاب العمل له من ناحية أخرى .

(٣) طبيعة الدرس

(الماهية / الأداة / الوظيفة)

وفى إطار هذا التحديد أيضا ، واستكمالا لجوانبه ، يجب على الدارس أن يحدد مفهومه لعدة جوانب يرتبط بعضها بماهية النص الذى يقدم على تحليله ، الأمر الذى يتبينه - بوضوح من واقع تحديده للنوع الأدبى الذى يندرج فى إطاره النص ، ونظرا لوضوح حدود الأنواع الأدبية على المستوى النقدى ، ومع تعدُّد لغة الحوار والدرس حول ملامحها الكبرى من خلال فن المسرح ، وفن القصة القصيرة ، والرواية ، والملحمة ، والسيرة والشعر ، ويحسن أن نظل - هنا - فى إطار العمل الشعرى ، أو حتى النثرى أى فى إطار آخر حول الأنواع الداخلية - إن جاز لنا هذا الوصف - إذا توقفنا عند تفاصيل النوع الواحد، بمعنى أن محاولتنا قد تنصرف إلى التعرف على طبيعة الموضوع الشعرى - مثلاً - إذ تركز فى باب المدح . أو غيره من الموضوعات التى رصدها نقدنا القديم للقصيدة العربية ، فإن كان مدحا فلابد من تحديد طبيعته النوعية الضيقة أيضا ، كشفا عن أطر أنماطه المتباينة موزَّعة بين المدح المحترف المتكسب ، أو بين غيره من الاتجاهات التى يمكن تصنيفها عبر مدارس فنية متكاملة ، أو فى إطار المدح الحربى الحماسى ، أو فى المدح السياسى ، أو الانصراف إلى باب السياسة أساساً ، أو ما يحمله بين ثناياه من بيانات عسكرية لها خطرها التاريخى ، أو تحوله إلى شعر حربى بحت ، أو ما قد يعرضه من نظرية سياسية لحزب ما يدافع عنه ،أو استمراره فى إطار النموذج التقليدى سواء فى سياق فردى لشخصية بعينها هى شخصية الممدوح ، أو فى إطار جماعى يتناول التصفيق لنظام كامل ، أو الوقوف عند أسرة حاكمة على طريقة شعراء الخلافة الأموية - مثلا - أو العباسية بعدها ، أو تحوُّل المادح إلى تصو ير تبعيته وانتمائه ، مما يبدو على درجة متميزة من الأهمية والخطر ، وهو ما يزداد عمقا مع تلك الكثرة الملموسة لشعر المديح فى شعرنا القديم .

ثم يرد للمدح أيضا ضروب أخرى خاصة فى إطار المدح البلاطى للخلفاء ، حتى أصبح معيارا لامفرَّ منه لقياس فحولة الشاعر فى نقدنا القديم ، إذا ما تأملنا ما أصاب ذا الرمة - مثلا - من ضَيْر بسبب منه ، وكذلك كان ما أصاب جريرا حين نهره عبد الملك بسبب من مطلع مدحته ، وهى الأحكام المنوطة بالخلفاء ومَنْ حولهم من الحاشية ، أو تحُّوله إلى مدح

القادة ، أو تسجيله لتاريخ الأمة فى فترة حرجة من فترات سياستها ، على النحو الذى تحكيه الروميات المختلفة مثلا لشعراء العصر العباسى بصفة خاصة .

وهناك أيضا المدح العنصرى الذى يقتحم مجالات العصبيات ويتشبث بها ، وهو ما يكشفه لنا - بصفة خاصة - شعر العصر العباسى ، حين نجد الشعراء يوزعون طرائق قددا بين شاعر للخليفة يتبنى قضية النظام الحاكم ، وشاعر الثورة المتمردة على هذا النظام شيعيا كان أو خارجيا ، أو قرمطيا ، أو زنجيا ، أو فارسيا ، أو تركيا ، وكأنا نجد هيئة كاملة من الشعراء تدخل فى هذا الإطار العنصرى فى مجال قصيدة المدح ، على نحو ما تركه الشعراء من الموالى من مدائح لأسر فارسية كاملة توارثت مناصب الوزارة أو الكتابة ، على غرار ما كان من شعراء البرامكة . أو شعراء بنى سهل ، أو بنى وهب ، أو بنى خاقان أو غيرهم من العناصر الفارسية التى يمكن أن يضاف إليها وفود بدت فى مفترق الطرق بين الفخر والمدح حول الترويج لتلك العنصرية على النحو الذى مثّله بشار ، وأبو نواس ، والمتوكلّى الليثىْ وغيرهم من شعراء الشعوبية المشهورين .

وداخل إطار موضوع المدح أيضا يَرِدُ كمٌ هائل من قصائد الشعر العربى ،تردّد مع العصور المختلفة ، ووجد فى نفوس الجمهور صدىً أو أصداء لها تميزها ، وهو ما يكاد يدخل فى حديث المعارضات الشعرية التى حققت فى إطارها المدائح النبوية - بصفة خاصة - تميُّزا وبقاءً واستمرارية وخلودا تاريخيا ، وهى مدائح من طراز خاص لأنها تتجاوز عنصر المواجهة الذى يلتصق دائما بقصيدة المدح العربية ، ولا ينتظر عليها الشاعر أجراً أو عطاءً ولا يبدو فيها منافقا متزلفا ولامراوغا محتالا ، ولا هو يسعى إلى تغيير الحقائق بما يكفى لإرضاء ممدوحه ، فهو برئ من كل هذا إذ ينصرف إلى منطقة مطمئنة من الصدق الانفعالى الخاص الذى يدفعه دفعاً إلى نظم المدحة فى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، أو إيقاف صورها على حدوده حسه الإسلامى ، وصدورها عن صدق الانفعال عبر هذا الاتجاه .

فإن جاز لنا الاعتداد بالمدح كنوع شعرى متداخل الأنواع - الداخلية - بهذه الصورة ، أمكن أن ندخل إلى بقية الأنواع الشعرية من نفس الزاوية التى يعسكها ارتباطها بمواقف معينة فى مجتمعاتها ، على نحو ما نراه فى باب الرثاء مثلا ، حين يتحول إلى رثاء سياسى يحكى قصة الجريمة ، أو يعكس نماذج الفتنة فى عصر ما ، وعندها يبدو له أهمية تاريخية

على طراز ما رأيناه من أهمية المديح ، وعلى نحو ما نلمسه - مثلا - فى رثاء الشعراء للأمين أو المأمون ، أو تصوير فتنة النزاع الأسرى فى هذا المجال الأخوى ، أو تسجيل حيرة الشاعر إزاء ما يرى حين يرصده فى بُعْد حكمى يرسم من خلاله فلسفة العاجز على نحو قوله :

من رأى الناسُ له الفضـــل عليهم حسدوه
مثلما حسدَ القـــائـمَ بالملك أخوهُ

أو ما يشبه ذلك من تمزق انفعالى عكسته رثائيات الشعراء للخليفة المتوكل ، بدءاً من تصوير جريمة الاغتيال من خلال الجناة من الأتراك وتورُّط ابنه المنتصر معهم ، إلى غير ذلك من نماذج رثائية تغلف بهذا الطابع السياسى ، وتتوقف عند الغريب من الأمور فى باب السياسة أو غيره ، وتبدو بذلك أقرب إلى حس المؤرخ منها إلى حس الشاعر بالمعنى الدقيق .

وتتكرر أيضا أشباه لهذه المواقف فى تصوير الشاعر لطبائع الأحداث الجسام التى أصابت الدولة ، أو أرهقت الخلافة ، أو أزعجت الرعية ، على نحو مما تحكيه رثائيات الشعراء للمدن والممالك ، أو الحضارات والأمم ، إذ لاشك أن مرثية الشاعر لمدينة ما لابد أن تعكس أبعاداً تاريخية عميقة منطلقها أحداث عصره ووقائعه ، على نحو ما نجده فى ميمية ابن الرومى المشهورة فى رثاء مدينة البصرة ، أو تصويره جرائم ثورة الزنج وتجاوزاتهم مع رعايا الدولة من المسلمين ، وكذا كان الأمر فى رثائيات الشعراء لمدينة بغداد أو سامراء ، أو غير ذلك ، مما يتسع مجاله حين يتحول الأمر إلى رثاء مملكة ، أو تأمل تاريخ حضارة ، أو رصد وقائع أمة ، على نحو ما صنعه الشعراء العرب فى رثاء الأندلس التى عاشت فيها الحضارة العربية قرابة ثمانية قرون من الزمان .

أضف إلى هذه الصور السياسية للمرثية صورا أخرى بدت حربية تكاد تقترب منها فى رثائيات الشعراء للقادة ، أو تصوير حروبهم ، وتسجيل تاريخهم ، أو تاريخ تلك الحروب على النحو الذى أبرزته الرثائية المشهورة لأبى تمام فى محمد بن حميد الطوسى ، ومطلعها :

كذاً فليجلَّ الخطْبُ وليَفْدَحِ الأمْـرُ فليسَ لِعَيْنٍ لم يَفِضْ ماؤها عُـذْرُ

وكذا كان ما احتوته مرثياته فى أبى سعيد الثغرى وغيره ، أو ماجاء فى سياق رثائيات مسلم بن الوليد ليزيد بن مَزْيَد الشيبانى ، أو غير ذلك لدى كثير ممن نظموا فى هذا

الاتجاه الذى وجد امتداده فى رثائيات البحترى ، ومن بعده فى مرثيات أبى الطيب المتنبى وأبى فراس فى القرن الرابع الهجرى .

وربما اتسع إطار المرثية لتحكى حضارة أمة ، فى ظلال عراقة ماضيها ، فتنعى المرثية حظها العاثر ، حين تصور ما آل إليه أمرها ، هو ما يتجاوز رثاء « المملكة » إلى تناول كل مقومات الحضارة ، على نحو ماصنعه البحترى فى وقفته التأملية الطويلة أمام إيوان كسرى فى « سينيته » المشهورة ومطلعها :

صنت نفسى عما يدنس نفســــــى وترفّعت عن جدا كل جبـــــــس

إذ يجعلها فرصته التى يحكى فيها معارفه بتاريخ الفرس القديم ، حين عكف على تصوير الأنظمة الكسروية ، فى مقابل تفاصيل أخرى حول مواقف الرعية ، وكذا الصور الحربية التى عاشتها فى صراعات دامية بين معسكرَىْ الفرس والروم ، ولاينسى الشاعر فى زحام انشغاله بالإيوان كأثر فارسى أن يرثيه كاشفا عن علاقات الود التى كانت تشد الفرس زمانا إلى العرب بحكم الجوار ، وغير ذلك مما يسجله تاريخيا على نحو مفصّل تحتويه السينية .

ويضاف إلى هذا الباب من المنظور التاريخى - أيضا - رثاء الأمم أو الدول ، مما يضاف إليه معظم أندلسيات الشعراء فى هذا الاتجاه ، وكذا ما يتبدىٌ فى موقف الشاعر من انهيار خلافة ما ، أو عرض تاريخ نظام حكم على طراز رثائيات الشعراء للدولة الأموية ، أو صيغ التباكى على سقوط الخلافة العباسية بعد انهيار مدينة بغداد إثر غزوات المغول سنة ٦٥٦ هـ ، وغير ذلك من صور دامية أصابت المجتمع الإسلامى فى عصور التفكك والانقسام وشهدتها فترات التحول إلى الدويلات والإمارات والممالك الممزقة ، وفى زحام حكامها من غير العناصر العربية .

وفى حدود هذه الماهية أيضا يمكن أن نتوقف عند الأنماط الهجائية التى يفرزها فن الهجاء ، والتى ربما انصرف - بدوره - إلى هجاء سياسى ، سواء عاش فى ظلال الحس القبلى بين شعراء النقائض ، أو ما كان من قبلهم لدى شعراء مدرستَىْ مكة والمدينة فى عصر صدر الإسلام ، أو فى ظلال الصراعات السياسية الدامية بين علىٍّ ومعاوية ، أو بين علىٍّ والخوارج ، مما جعل الهجائيات تحكى ضروباً من الصراع حول نظام الحكم ، كما حدث فى وقعة «صفين »

أو يوم «النهروان » ، أو بعد ذلك من أفول العصر فى يوم « الزاب الأكبر » ونهاية خلافة بنى أمية ، إلى غير ذلك من أحداث غيرت طبيعة مجرى الحياة السياسية فى المنطقة العربية . ، إذ ربما بدا هذا الهجاء السياسى - فى بعض الفترات - محصورا فى رفع الشاعر لشكوى الرعية إلى الخليفة ، أو انتقاد حكمه من خلال التعريض بأحد الولاة ، مما تحكيها لنا هجائيات الشعراء للولاة فى عصر بنى أمية ، أو الإكثار من تصوير سلبيات الحياة الاقتصادية ، أو مثل تلك الشكوى التى رفعها أبو العتاهية إلى الخليفة المهدى نيابة عن الرعية ، أو غير ذلك من شعر يقف عند تصوير أبعاد من الضعف الذى آل إليه أمر الخليفة العباسى كما حدث مع ولاية المعتز والمستعين وغيرهما ، وقس على هذه النماذج هجائيات الشعراء - شعراء الخلافة - للأسر الفارسية ، خاصة البرامكة بعد تنكيبهم فى عصر الرشيد ، أو تحولهم إلى ساحة الهجائيات الفردية على طريقة ابن الرومى ، على مافيها من ضروب السخرية والتهكم ، وما احتوته من أنماط جديدة من النقد الأخلاقى أو الاجتماعى لشخصية المهجو فى صور جديدة عُرفت للشاعر وعرف هو نفسه بها .

وربما انصرف الهجاء السياسى إلى باب آخر من التعصب العنصرى ، وعندئذ يدخل ضمن سياج المعارك الكبرى والصراعات الممتدة بين العصبات المختلفة ، على نحو مما بدا لنا فى تاريخ الشعوبية ، وهجاء الشاعر الشعوبى للأعرابى قاصدا بلغته الهجائية إلى العرب جميعا[1] ، وهو ما تحوَّل إلى ظاهرة سائدة لدى كثير من شعراء الموالى طيلة العصرين العباسيَيْن الأول والثانى ، وهو ما وجُد له رد فعل طبيعى من خلال كبار شعراء العصر أيضا ، وكذا من خلال كبار كُتاَّبه .

أما بقية ضروب الهجاء - على المستويات الفردية أو الجماعية - فتظل غارقة فى محاورها الاجتماعية أو الأخلاقية ، أو فى دائرة الهجاء الدينى إلى جانب قضايا النسب والانتماء ، مما مثَّل قاسما مشتركا بين الشعراء بضم تلك المتفرقات فى صورة نوع واحد من تلك الأنواع الهجائية ، إلاَّ ما بدا منها شديد التميُّز حين بدا شديد اللهجة صارخها ، وقد أحالها إلى لغة مريرة تحكى مرارة نفس الشاعر الطموح الهجَّاء ، خاصة حين يفشل فى نيل ولاية ما لدى ممدوحه لينقلب ضده إلى هجَّاء سياسى ينال من شخصة وقومه ورعاياه بأقذع

(١) تراجع هجائية بشار مع الأعرابى فى كتابنا « أشكال الصراع فى القصيدة العربية جـ٣ » ضمن باب الشعوبية .

الصيغ السياسية التى طرح منها جانبا أبو الطيب حول شخص كافور كحاكم يحدد إقامته فى مصر :

جوعان يأكل من زادي ويمسكنـــــى لكى يقال عظيم القدر مقصــــــود

وليتخذ الشاعر من الهجائية مدخلا إلى شرح طبيعة السياسة كما عرضها وقتئذ ، وقد آلت إلى صور من الخديعة والخيانة :

أكلما اغتال عبْدُ السوْءِ سيـِّـــــدَه أو خانَهُ فله فى مصر تمهيــــــد ؟!

ثم يتسع لديه الإطار التصويرى ليمس القوم جميعا ، إذ يراهم نياما ينتظرون مـ يستثيرهم ويستنفرهم من مثل قوله :

نامت نواطيرُ مِصرٍ عن ثعالبهــــا فقد بشمن وما تفنى العناقيـــــد

حتى إذا ربط الصورة بطموحه المهترئ صراحة قال :

أصبحْتُ أرْوَحَ مُثْرٍ خَازناً ويـــــدا أنا الغنىُّ وأمَوالى المواعيــــــد

وربما بدت على السطح ضروب هجائية أخرى تلفت النظر ، وتستحق مزيداً من التأمل ، ربما لندرتها أو لطرافتها ، كأن يهجو الشاعر قومه فى الجاهلية أو فى فترة الخضرمة ، وهو موقف يظل غاية فى الندرة ، وكأنه يعكس - بصدق - طبيعة البعد النفسى للشاعر فى عتابه لقومه على نحو ما حدث من قُرَيْط بن أُنيَفْ فى هجائيته لقومه بنى العنبر(١) . وكذا كان ما وقع من عبد يغوث بن وقَّاص الحارثى حين ضاق صَدره بقومه فراح يعتب عليهم هاجيا بسبب أسره وإهمالهم له فيه وهو لم يفر من القتال (٢) .

بل ربما هجا الشاعر زوجته ، أو ربما قصد بهجائه شاعراً آخر وقف ضدهُّ أو سرَق شعره ، على نحو ما صنعه ابن الرومى فى كثرة من هجائياته للبحترى على سبيل المثال ، أو ما رصده من صور ضيقه بابن المعتز وشعره ، وتحُّوله إلى هجاء له ولصوره ، أو انصرافه إلى مشاهد كاريكاتورية ساخرة عرف بها على طريقته فى تصوير بخل مهجوه قائلا :

يُقَتِّر عيسى على نفســـــــه وليس بباق ولا خالـــــــــد
ولو يستطيع لتقتيـــــــره تنفَّس من منخر واحـــــــد

(١) ديوان الحماسة لأبى تمام ١٣/١-١٥ .

(٢) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون .

ولعل الصورة المتميزة لهذا الفن، والتى تظل بمثابة نمط خاص شديد البروز والتألق بين بقية الأنماط الأدبية السائدة ما نجده مطروحا فى فن « النقيضة الأموية » بكل صورها ومقوماتها ووظائفها إلى جانب فحولها الكبار وأسواقها الأدبية المتميزة وجمهورها الغفير ، وموقف العصر منها ، حتى على المستوى الرسمى للخلافة ، ثم موقف الرواة من روايتها ، وكذا موقف شعراء العصور التالية من تلك الروايات ؛ الأمر الذى يجعلها على درجة خاصة من الأهمية والخطر فى دراسة ذلك النوع الشعرى ، خاصة حين يبدو وليد فترة ما يعكس واقعها ، ويتحول مع نهايتها ، ويضم إلى شرائح تاريخها السياسى والأدبى أبعادا وملامح جديدة .

وما يقال من حدود هذه الأنماط الشعرية يمكن أن ينسحب على الغزل الذى نجده يدور فى ظلال بيئات متخصصة ، لاتكاد تتجاوزه أو تتحول عنه ، وعندئذ يتجاوز حدود المقدمات التى قد تستهل بها قصائد فى موضوعات أخرى ، أو مجرد الحديث عنه كتعبير عن تجربة شعرية فى مقطوعة أو قصيدة ، إلى أن يصبح سمة حياة حضارية من طراز خاص ، فإذا به يتحول إلى إطار تخصُّصى تحكمه بيئة معينة ، أو يتخصص فيه الشاعر على نحو ما نلتمسه فى دراسة مدارس الغزل العربى منذ الجاهلية ، سواء ما وجدناه من غزل حسى عند امرئ القيس وطرفة وأمثالهما ، أو ما جاء ضمن غزل الحكماء على طريقة زهير ، أو غزل المتيمين على منهاج عنترة ، وهو ما يظهر له امتداد طيب فى إطار متيَّمى عصر صدر الإسلام ، كما طرحه شعر عروة بن حزام الذى عرف بنسبته إلى محبوبته عفراء ، لتتحول المدارس بعد ذلك إلى صور متباينة ومفارقة تحكيها قصة الغزل الأموية فى بيئة المدن الحجازية المتحضرة على طراز المدرسة العمرية التى تتلمذ على منهجها العرجى والأحوص أيضا ، فى مقابل مَنْ ظل متيما فى بيئة العذريين ضمن فريق الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بأسماء محبوباتهم ، على نحو ماكان من جميل بثينة ، وكثيرٍ عزة ، وقيس بن الملوح وليلاه ، وقيس بن ذريح ولبناه ،ونظراؤهم ، ثم كان ذلك النمط المتميز الذى مزج بين حس الحضارة والبداوة ومثَّله ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ثم ذلك الامتداد الضئيل لبقايا هذه المدرسة العذرية لدى العباس بن الأحنف فى العصر العباسى وذيوع التيار الحضارى بعد أن لوثته حياة الجوارى فى العصر حتى أصبحت سمة غالبة على شعر الغزل فيه كما مثَّله مسلم بن الوليد وبشار وأبو نواس ، ومن سار على شاكلتهم وهم كثيرون .

وفى إطار تحديد الماهية أيضا نلتقى بضروب أخرى من الشعر السياسى الصريح . ذلك الذى يدور فى منطقة الالتزام الحزبى لشاعر ما ، حين يتبنى قضية سياسية يدعو لها ، وينشر مبادئها ، ويدين لأهلها بالولاء على نحو ما يحكيه شعر الفرق الإسلامية فى العصر الأموى ، أو شعر الفرق الدينية التى استمرت ماثلة لدى المرجئة والقدرية والجبرية والمعتزلة فى العصرين الأموى والعباسى ، وهو شعر تغلب عليه صيغ الصراع ، وينطلق من عباءة ذلك الانتماء فى صوره المختلفة، ليعكس عالم النظرية ، وليطرح الفكر الذى يدور فى إطار الفرقة التى ينتمى إليها الشاعر .

وإلى هذه الأنواع يمكن أن نضيف ضروبا أخرى من الشعر الوعظى ، أو الإرشادى ، أو شعر الزهد ، أو شعر الفتوحات الاسلامية ، أو شعر الغزوات ، أو مانظم من شعر فى أطر تعليمية تاريخية كانت أو غير تاريخية ، وهذه لها سماتها الفنية الخاصة التى تحكمها ، والتى قد تصنَّف من خلالها بين شعر ونظم ، بالإ ضافة إلى الشعر القصصى الذى يمكن أن نبحث فيه عن بعض مقومات فن القصة واكتمال عناصرها على مدار العصور الأدبية المختلفة.

ولعل قدرا من التجاوز قد يسيطر هنا حين نسمى هذه أنواعا وهى بمثابة موضوعات ، أو هى مجالات أو أغراض شعرية فى اصطلاحنا التقليدى يخوضها الشعراء ،ولكن التعرُّف عليها يظل مطلبا مُلحًا فى تحديد ماهية ما يُقْدِمُ عليه الدارس للتعرف على هويته ، وتحديد معالم شخصيته ، وعند ئذ لايكفى أن نقول أننا أمام الشعر كنوع أدبى يوازى فن المسرح أو الملحمة أو الرواية أو غيرها من الأنواع ، بل يحسن أن نتأمل جزئيا هذاالنوع المحدد الذى يندرج فى عالم النظم ، وكذا ما يدور فى موازاته فى عالم المنثور الفنى ، على نحو ما نحدده من ماهية الخطبة ومجالاتها الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الوعظية أو الأخلاقية أو الحفلية ، وكذا مجال الرسالة وأنواعها بين ديوانية أو إخوانية وأيضا فن المقامة ، وفن الوصايا والتوقيعات ، وغير ذلك مما نقدم على تحليله بعد هذا التأمل وذلك التحديد الدقيق للنوع الأدبى فى أخص صوره .

ويدخل فى إطار الماهية بهذا المفهوم الضيق أيضا انطلاق دارس النص إلى محاولة استكشاف علاقة الماهية بالبنيان الأساسى والفكرى أو الثقافى للمجتمع الذى يفرز هذا النوع، أو للمبدع الذى يعرضه ، وهو بمثابة كشف للضوابط الخارجية التى تشد النص إلى عالمه عبر

العلاقات الاقتصادية أو الاجتماعية السائدة فى عصره وبيئته ، وكذا مدى تعبيره عن مناهج الفكر السائدة التى يعد هذا النوع مجرد جزئية صغيرة تدخل فى نسيجها الكلى العام لتعبر عن أسلوب حياة ، أو منهج تفكير ، أو نموذج صياغة وتعبير .

فإن تجاوزنا تحديدالماهية ، وتعرفنا على شخصية النص ، وعندها نكون قد ألممنا بشخصية مبدعه وظروف مجتمعه ، انفتح أمامنا طريق الدرس التحليلى لجماليات النص من الداخل ، وهو ما يحتاج - بدوره - إلى استجماع قدرات الناقد وأدواته اللغوية والأدبية للغوص وراء مدلولاته ، وهنا يحسن أن نلم بمشكلات الأداة من خلال إدراك ما وراءها من مصطلحات لابد أن تبدو واضحة فى ذهنه ، ولابد أيضا أن يخلصها مما قد يكتنفها من غموض أو لبس ، أو ما يشوبها من صيغ الإبهام ، بمعنى أن هناك ضرورة للإدراك الواعى لمدلول مصطلح مثلا كمصطلح عمود الشعر بمعنى «الصورة الفنية» بمقاييس القدماء منذ أحاطوها بشروط الإبانة والوضوح وشرف المعنى وصحته وبيان أطراف الصورة ، وجلاء أوجه الشبه وطبائع العلاقة بينها ، وما أضافه إليها الشعراء على منهج أبى تمام حين تجاوز تلك المطالب حتى اتُّهم ظلما بما سُمِىَّ بكسر عمود الشعر العربى .

وما يقالعن عمود الشعر يقال أيضا عن منهج القصيدة ، وضرورة الإلمام بصورتها الكلية فى الإطار الموسيقى الذى تحكمه الأوزان والقوافى ، أو الموسيقى الداخلية التى يحكيها انتقاء الكلمات وتناسق الحروف ، أو الإطار الشكلى الذى يحكمها كوحدة متكاملة لا تكاد تتجزأ أو تتمزق أوْصالها ،و أو بتفكك بنيانها ، وعندئذ يبدو التعرف على مدلول المنهج ضرورة حتى لاينحرف فهم المصطلح إلى مزالق أخرى قد تخلط بين المنهج وبين مصطلح عمود الشعر ، أو ما قد يشبهه من مصطلحات تتقارب من حيث الدلالة .

أضف إلى هذه المصطلحات حتمية الإدراك الواعى أيضا لطبائع المشكلات النقدية ، وماطرح حولها من اجتهادات كتحديد مراحل التأثر والتفاعل الحضارى بين المجتمعات فى صورها المادية والفكرية والعقلية ، ثم الوجدانية والشعورية ، وما يستتبع ذلك من دلالات الإبداع فى لغة ما ، وعلاقة ذلك كله بترجمة الأعمال الشعرية بصفة خاصة ، أو بالدراسات المقارنة من هذا الجانب بوجه عام .

ثم تبقى ضرورة التوقُّف الواعى عند الأنواع الأدبية فى صورها المحددة والمفصلة التى

عرضت لها من خلال الدراسات النقدية المتخصصة وتعارفت عليها ، سواء فى مجال التأصيل النظرى ، أو فى مجال الدرس التطبيقى من منطلق التعامل مع النص نفسه . ثم ترد إمكانية الباحث فى معالجة ما شاع استعماله من مفاهيم تمس جوهر العمل الشعرى أيضا على مستوى الإدراك الدقيق لمفهوم المعاصرة أو التراث ، ومقاييس كل منهما ، وحدوده ومنطقه ، وكذا الإبداع والابتكار ، أو التطور والتجديد ، أو التضمين أو السرقة ، أو العقم أو الجمود ، أو المطارحة والمساجلة ، أو المعارضة أو المناقضة ، أو أشباه ذلك من المصطلحات النقدية التى تكثر الحاجة إ ليها فى أىٍّ من أبواب التحليل والتقويم .

ثم قس على هذا الزحام الاصطلاحى أيضا ما قد يلقاه الباحث من مفاهيم ملبسة حول المصطلح ، كما يرد حول كلمة المناسبة التى تتعدد صور معالجتها على الصعيد النقدى فيما يتعلق بالدرس التحليلى الفعلى للنص، أو قضية الذاتية والغيرية ، وعلاقتها بالنص ، أو أثرها فى تحليله أو تقويمه ، وكذا مصطلح الوحدة النفسية ، أو الوحدة الموضوعية ، أو العضوية التى يفتقدها النص ، أو قد يتمتع بها ، أو ربما تحتاج من الباحث إلى الفصل بين منطق افتقاده لها ، أو توافرها فيه ، أو الغنائية سواء ما ينصرف منها إلى معنى الغناء ، أو معنى الذاتية ، حين تقف عند خصوصية الدلالة فى محاكاة الشاعر لنفسه ، أو التغنى بتجاربه الخاصة ، وحكايته لشخصه ، وإلى جانب هذا كله يجب على الدارس أن يتأمل طويلا مسيرة القواعد النقدية التى ألح عليها النقاد ووضعوها أمام الشعراء فى ظل ظروف تاريخية ومنهجية معينة ، وكيف تجادل معها الشعراء ، سواء من منطق الانصياع لها ، أو الانقسام إزاءها تمرداً أو خروجا عليها ، إلى جانب ما طرح حولها من حوارات قديمة ، أو حديثة ، على نحو ما كان من نقد الشعر لدى قدامة ، أو عيار الشعر عند ابن طباطبا ، أو منهاج البلغاء كما رصده حازم القرطاجنى ، أو غير ذلك من مناهج القدماء وأصداء معالجتها فى دراسات المحدثين .

وعلى الدارس – أيضاً – أن يتوقف أمام العصر موضوع الدراسة ، فى محاولة للإحاطة بالقضايا الهامة التى شغلته ، والتى تبدو من الأهمية له بمكان ، إذ لايجب لدارس القصيدة الجاهلية – مثلا – أن يغفل مواقف النقاد ، ولا كذلك رؤى مؤرخى الأدب إزاء قضية التدوين ، والتداول الشفاهى ، أو تتبُّع رحلة الشعر الجاهلى إلى المرحلة العباسية وما بعدها ،

أو مشكلة اللغة واللهجات القبلية ، أو بدايات الانقسام اللغوى فى زحام الأعاجم وتعدد المستويات اللغوية ، أو القصيدة والمقطوعة ، أو الرجز والشعر ، أو مشكلات البحث حول أولية القصيدة الجاهلية ، أو محاولة تبين عصورها الداخلية التى يمكن تصنيفها من منظور ظنى أو يقينى ، حربى أوفنى ، أو قضية الانتحال وما دار حولها من جدل وحوار ، أو مشكلات التمرد أو الاغتراب والرفض الاجتماعى . فلا شك أن إقدام الدارس خلوا من أى من هذه القضايا يدفعه إلى خوض ضرب من المغامرة لا يؤمن جانبه ، ولا يطمأن إلى نتائجه ، حين يدفعه إلى التورُّط فى فهم النص الجاهلى ، وهو ما ينسحب أيضا على بقية العصور الأدبية ، كأن يتوقف أمام دلالة مفهوم النقيضة مثلا ربطا لها بالعصر الأموى بالذات ، أو نظريات الفرق السياسية أو الإسلامية فيه ، أو مصطلحات الدرس الأدبى حين تتعلق بجيل ما ، كأن يتأمل تلك الفروق المحددة بين مدلول اللهو والمجون مثلا فى العصر العباسى ، وبين اتجاهات الزندقة سواء فى صورتها المذهبية أو الحضارية ، وكذا فى أمر الشعوبية بين مظهرَيْها السياسى والاجتماعى ، وأيضا إدراك الفواصل القاطعة بين دلالة مصطلح الزندقة وما قد يتزاحم معه من تشابه أو تقارب مع مصطلحات الإلحاد ، أو فلسفة الدهرية ، أو مقالات الإسلاميين ، أو جدل أهل الكلام حول فلسفة الاعتزال ، أو غيرها من الفرق الإسلامية التى شغلها الحوار حول القضايا الدينية بين جبر واختيار وإرجاء وغيرها .

وهو ما ينسحب - بدوره - على الحدود الفاصلة بين دلالات المصطلحات فى دراسة موضوع محدد مثل موضوع الزهد ، أو محاولة تبيُّن الخط الفاصل بينه وبين التصوف ، أو حتى فى دراسة الزهاد انفسهم بين منطقَتَىْ التطرف والاعتدال ، وكذا المتصوفة بين الطلائع منهم وبين الغلاة . مع ضرورة الدخول فى عمق عالم المصطلح لمعرفة الدلالات الجزئية التى يتعامل من خلالها أهلها ، إذ لا يمكن فهم التشيُّع والغوص وراء خفايا نصوصه إلا بمعرفة دلالات المصطلح داخل الفرقة ذاتها ، كما فى مفهوم العصمة والألوهية ، والإمامة ، والرجعة، والتناسخ والحلول ، والمهدى المنتظر والعلم الباطن والتقية ، وغيرها ، وكذا الاعتزال وما يرتبط به من مدلول التوحيد ، والعدل الإلهى ، والجبر والاختيار ، أو الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، أو المنزلة بين المنزلتين ، وغيرها ، وكذا لدى المتصوفة حول التوُّحد ، أو الحلول أو الفناء ، أو الشفافية أو المقامات والأحوال وأشباهها من مصطلحات تعد جزءا من فلسفة

الاتجاه ، وتحديد أبعاده مما يوجب البحث وراء مدلولاتها فى هذا الإطار الخاص وصولا إلى تعميم درسها فى إطار الظاهرة الأدبية التى تنتمى إليها .

فإذا أضفنا هذا الإدراك للمصطلح وما وراءه ، وهى ليست مسألة استقرائية هنا بقدر ما تبدو مجرد نماذج يحسن للدارس الرجوع إليها والإلمام بها تفصيلا ؛ خاصة إذ أضفنا إليها ضرورة فهمه للأداة - كما رأينا آنفا - فى دراسة جماليات النص من الداخل ، والإلمام بصور الاتساق على مستوى الحروف والكلمات والجمل ، وتفاعل الصور ، واكتمال الإيقاع الصوتى ، حتى يمكن أن نطمئن إلى أدوات الدرس التى يمكن من خلالها أن يقف الدارس عند تحليل النص ، إذ يمكنه - آنذاك فقط - التأريخ له ، وأن يقدم على تقويمه فى صورة هادئة وهادفة تقربه إلى حد واضح من عالم المدرسة الموضوعية فى النقد .

ومن تحديد الماهية والأداة تتراءى لنا الوظيفة رهناً بإمكانات الدارس وقدراته على إدراك طبيعتها وتحديدها استنتاجا من زحام المادة النصية المقروءة ، وهى صورة من خلاصة تعرُّفه على أنماطها المختلفة ، بمعنى أن ناقداً ما لعمل فنى لابد أن يكشف لنا عن طبائع تلك الوظيفة ، أو الوظائف المنوطة بهذا العمل ، والتى ربما أعرب عنها المبدع بشكل مباشر ، أو حاول الناقد استكشافها ببراعته ، وهو ماقد يردنا إلى المداخل المتعددة اللازمة للدراسة الأدبية: بين مدخل تاريخى يبدو ضروريا لاحتواء النص فى إطار وشائجه المتداخلة مع عصره وظروف مجتمعه ، وما حول ذلك المجتمع ، أو إطاره الفلسفى الذى يستغرق العمق الذاتى فى تجارب الأفراد أو الجماعات أو الأمم بما يكفى لطرح نظرياتها وفلسفاتها إزاء الوجود أو العدم أو القيم ، أو المدخل النفسى الذى يبدو ضرورة ملحة ومفروضة لفهم وإدراك عقدة ما لدى الشاعر ، أو حتى فى تفسير موقف الشخصية السوية من خلال أبعاد التجربة التى تصورها ، أو المنهج الجمالى الذى توقفنا حوله فى تناول مسألة الأداة ، أو الأخلاقى الذى ينعكس من واقع الحس الفردى واتساعه عبر ساحات الحس الجماعى ، أو ما يرتبط منها بقضية الالتزام فى ثوبها الأخلاقى ، أو ثوبها الاجتماعى العام ، من خلال تفاعلات الأنا مع الجماعة ، أو من خلال بقايا تميُّز تلك « الأنا » وسبقها أو تفردها .

فمن خلال درجات هذا الدرس يمكن لقارئ النص أن يتوقف عند جو هر الواقع النفسى للمبدع على مستوى القصيدة ككل ، أو على مستويات الصور الجزئية المكونة لها ، ومن ثم

تتكشف له الأبعاد المعرفية ، وتتبدى الأطر الفكرية الممثلة للفرد والجماعة ، ويظل الارتباط واضحا بين الجانبين المعرفي والنفسي ، إلى جانب إدراك حقيقة الحس الإنساني العام ، وتتبع الظرف التاريخي ، وتحليل السياق الاجتماعي للنص .

وقد ترد هنا جوانب أخرى استنتاجية في مسار الدراسة التحليلية للنص. كأن يتوقف الدارسَ عند غموض أو لبس في فهم بيت ما ، وإذا هو في مأزق لاينقذه منه إلا الاطلاع على بقية هذه المداخل من إدراك لطبيعة الفكر الأسطوري ، أو الحياة الاسطورية في سياق ظرف تاريخي بعينه ، على نحو ما يحتاجه دارس الشعر الجاهلي مثلا من ضرورة الإدراك لهذه الأساطير ربطًا بفكر بيئاتها وعالمها وعصرها ، فهي تمثل بقايا مفاهيم غامضة تعاورها أناس منذ عبادتهم للأوثان ، إلى ماكان من تقديمهم طقوس الولاء والأضاحي لها ، أو ضرب القداح قربانا منها ، أو اعتقادهم في شياطين الشعر ووادي عبقر ، أو معازف الجن في جوف الصحراء الممتدة إلى غير نهاية يرونها ، أو محاولة تسخير عالم الأرواح ، أو ما كان من أمور الكهان وسدنة المعابد وطلاسم العرافين ، أو من ذلك التقرب للآلهة من أصنام وأوثان بالقرابين، وعبادتها إلى جانب ذلك الفكر الطوطمي الذي تكشفه قداسة ذلك المجتمع الجاهلي - مثلا - للغزال أو الإبل ، وخاصة الناقة التي أخذت إيقاعًا خاصاً متميزا خاصة في تصورهم لناقة نبي الله صالح على نحو ما أطلعهم عليه القصص القرآني ، أو عبادة الشجر ، أو طوطمية بعض الأسماء مثل عبد يغوث ، عبد مناف ، عبد شمس ، وغيرها من أسماء ازدحمت بها البيئة الجاهلية ، وكذا ما ارتبط بشريعة الغزو مثل فكرة الهامة ، أو الشبح أو الصدى وما يترتب عليها من خيالات شعرية [1] .

فلابد إذن من إدراك ما وراء القراءة من دلالات ذلك الحس الأسطوري ، والتوقف عند ملامح فكرة الألوهية ، أو البطولات التاريخية الخارقة للعادة ، أو علاقات الإنسان بالموجودات ، لتكون واحداً من المداخل الضرورية للدراسة الأدبية الشاملة للنص .

ومن خلال مجمل هذه المدركات المعرفية يمكن لدارس النص أن يؤرخ له ، وأن يحلله ويقوّمه من خلال فهمه لمعنى التأثير والتأثر وإدراكه لطبيعة القواسم المشتركة بين الشعراء ، والمعطيات الضرورية لتسجيل صور التميز للقصيدة الواحدة ، أو للنوع الشعري بين بقية

(١) انظر دراسة مصطفى الشوري بعنوان « الشعر الجاهلي - تفسير أسطوري » .

الأنواع . لتبقى بعد ذلك نقطة أخيرة وهامة حول الدارس نفسه ، وكيف يوظف أدواته فى استكشاف كل مواطن النص ، وتحليل كل جوانبه من خلال هذا الكم الثقافى المتعدد الجوانب من ناحية ، ثم تحديد المنهج الذى سيأخذ به فى درسه من ناحية أخرى . وهو - آنذاك - يبدو ناقداً للنص ، ومؤرخا له ، ودارسا لصاحبه ولعصره ، ومحددا لسياقاته الاجتماعية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والنفسية ، والفلسفية ، والأخلاقية ، والفنية ، ومن ثم كان مطلب تسلُّحه بأطراف من هذه العلوم ضرورة تضاف إلى عمق تخصصه فى إلمامه بالجوانب البلاغية والنقدية واللغوية جميعا .

كما يبقى عليه أيضا أن يحدد المدخل الأساسى الذى سينفذ من خلاله إلى النص ، وهل تستغرقه تلك الرؤية التحليلية أو النفسية ، أو غير ذلك من المناهج الأخرى على المستوى البنيوى أو الاجتماعى أو الأسطورى ، أو غير ذلك بما يكفى لاستجلاء ما خفى من جوانب النص فى نهاية الحوار النقدى المفصَّل حوله .

الفصل الثالث :

أصول المعارضة الشعرية :

١- علاقتها بأصول الحركة الأدبية.

٢- المقومات والضرورات.

(أ) مقتضيات الدرس.

(ب) مستويات المعالجة.

(جـ) السمات الفارقة والجامعة.

(١) المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية

ولعل الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهى بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجاً بين التراث والتجديد ، ضمانا لاستمرارية التواصل الفكرى بين الشعراء ، وتأكيداً لفكرة الأصالة من خلال لقاء هذا التراث ، ومحاولة الإضافة إليه ، والابتكار فى صوره المعرفية المطروقة ، وتجاوز مراحل الجمود أو العقم ، وإثبات وجود « الأنا » المبدعة ، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجاً لتفاعلها مع واقعها ، أو حتى فى توحدها معه ، ولعلها تمثل الترجمة الحقيقية لما يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبى ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته ، إذ يظل هذا الكم من الأدوات بمثابة الوسائل اللازمة لدراسة النص أصلا . وربما ازداد هذا اللزوم حين يوازى بين النص وغيره من المعارضات الشعرية ، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شئ حول أى من النصين حتى لايجور على أحدهما لصالح الآخر .

وربما ازداد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكا لطبائع الفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع ، أو بين الأسس الأولى وما أضيف إليها ، وحجم هذا وذاك بما يتوقف عند الخيوط الرفيعة التى تفصل بين العَمَلَيْن أو ترصد مناطق الجمود والنمطية ، أو محاور الابتكار والإضافة بين الشاعرَيْن المتعارضين ؛ الأمر الذى يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج من المعارضات الشعرية التى تتعلق بحس التواصل الحتمى من منطلق الإعجاب بالقديم ، والتصريح بهذا الإعجاب ، وتسجيل الشغف به فى أى من تلك النماذج الصريحة التى تتجاوز فكرة التأثر التراثى ، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسماً مشتركا بين الشعراء ، وتدخل ضمن نسيج الفكر العام الذى يصدر عنه الشاعر ، دون وقوف مؤكد عند شاعر ما بعينه فى كل الأحوال ، ذلك أن المادة التراثية - بهذ الشكل - تظل سمة مشتركة لانعرف لها حدودا ، وإذا عرفناها لانستطيع الزعم فيها بمنطق المعارضة التى ينبغى أن تتجاوز فكرتها عالم البيت الواحد، أو الأبيات القليلة التى تحتوى تلك المعانى المشتركة ، وكأنها فقدت خصوصية الإبداع وسقط منها اسم الشاعر ، لتدور فى مجال جماهيرى عام تصبح فيه مطروحة لكل من يعيد تصويرها على طريقة الجاحظ فى مقولته المشهورة بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والأعجمى والبدوى والحضرى ، ليبقى للشاعر منها قدرته على النسج والتصوير ، وحسن الصياغة ، والعرض بما يكفى لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من

قبله كشاعر، أو على منهج الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حين تستوقفه كل معطيات الحياة اليومية ليختار منها إحدى الشرائح لتكون موضوعا لتفاعله وتصوير تجاربه من خلالها ، وهنا يتحول الفن إلى اختيار لشريحة ما على نحو ما عرضناه تفصيلا من قبل .

يبقى للشاعر – إذن – أن يأخذ من هذا التراث من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث فى بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره ، ومن هنا تظل الصور التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها فى ذاكرة الشاعر ، بل من خلال استقرارها لديه فى لا وعيه لتظل جزءا لاشعوريا ، وهى – آنذاك – تظل ملكا له وحقاً مباحاً ، ولدينا فى مصادرنا الأدبية جهد رائع حول التأصيل للصورة ، أو التدرج الزمنى معها فى دائرة مثل هذا الإبداع بحثا عن الأصول ومقومات الابتكار ، على نحو ما نراه – على سبيل المثال – فى كتاب ابن قتيبة (المعانى الكبير) وكذا فى كتاب (الأشباه والنظائر للخالديَيْن) ، إلى غير ذلك من شروح المختارات الشعرية وحواشيها ، كما هو فى شروح المعلقات ، أو الأصمعيات ، أو جمهرة أشعار العرب وغيرها .

أضف إلى ذلك طبيعة زحام المواقف الأدبية الذى طرحته دراساتنا النقدية القديمة فى حوارها حول البيت الشعرى ، والإعجاب به كوحدة فنية ، والبحث عن سيرورته ، وتتبع أصدائه فى إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء . وهى ظاهرة تبدو من الشيوع والعمومية – إلى حد كبير – على نحو ما يتكرر لدى ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، أو المرزبانى فى الموشح أو الحصرى فى زهر الآداب ، أو المبرد فى الكامل ، أو ابن عبد ربه فى العقد الفريد ، أو فى الموازنة بين الطائيَيْن للآمدى ، أوغيرها من المصادر التى أفادت من هذا التراث الأدبى وأفادته بما رصدته من مادته ، وما استكشفته من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء ، وإن لم تشغل – بالقطع – بتحليل أحجام الأصول والإضافات بقدر ما شغلت بخطأ أساسى تردَّد فيها حول منطق تقويم البيت الشعرى باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع ، ومن ثم عُدَّ الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها أو عليهما معاً . فإذا بنا أمام أشعر بيت قالته العرب فى المدح أو الهجاء أو غيره من موضوعات .. وإذا بنا أمام أفضل الشعراء (النابغة إذا رهب أو امرؤ القيس إذا رغب ..) أو ما إلى هذا وذاك من أحكام تتجاوز حدود الضوابط النقدية التى يجب ألا تسلم بتلك الأفضلية المطلقة وألا تصدر عنها ،

وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقييده ، هو نفسه ذلك الفرق بين صيغة التفرد وصيغة السبق الفني ، ولاشك أن المعارضة ستظل لصيقة بهذا السبق لابذلك التفرد .

ومن هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طرق جديد ، وتناول خاص ، باعتباره مجالا خصبا لهذا التواصل ، ونموذجا لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان ، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أو السرقات الأدبية ، فلهذه مجالات أخرى يمكن أن نتأملها فى مظانها الكبرى ، كما طرحتها الدراسات النقدية التى يمكن تلمسها فى دراسات متعددة لإحسان عباس وطه ابراهيم وغنيمى هلال ومصطفى هدارة وغيرهم) إلى جانب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه ، والتى جمعت من خلالها بعض المصادر فكرة أصحابها كما صنع حازم القرطاجنى مع السرقات الأدبية من خلال رؤيته لمقاييس الإجادة والتميز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعانى العُقْم التى تظل ملكا خاصا لمبدعها دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء .

وعلى هذا يظل موضوع المعارضة مفارقا لكل هذه الاتجاهات مفارقته لفكرة النقيضة الأموية القديمة ، تلك التى التزمت بشروط واضحة تعد ضربا من المعارضة ، وتدخل فى إطارها من أوسع الأبواب ، ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها فى إطار هجائى معين له ظروف إبداعه ، وجمهور إنشاده ، وأسواقه الأدبية الخاصة ، ومقومات فنية محددة ، ووظائف تلقى على عاتق شعرائه من قبل السياسة الأموية .. كما تظل له حدوده التاريخية التى تموت بموت دولة بنى أمية ، ويتحول الهجاء بعدها إلى نماذج سياسة تتجاوز فكرة العصبية القبلية والأحساب والأنساب ، إلى صراعات بين العرب والعجم ، يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر الشعوبى الذى خرج من عباءة العصر الجديد كاشفاً عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفتها الهجائية الأموية فى صورة «النقيضة » ، أو ما سبقها من نقائض مبكرة فى عصر صدر الإسلام ، أو ما بدا منها من محاولات ساذجة منذ الجاهلية .

واستكمالا لصورة النقيضة قد نجد لها امتداداً فى محاولة لاحيائها على المستوى الفردى ، على غرار ذلك النمط الذى يتردد فى القرن الثالث بين ابن المعتز ثم تميم بن المعز ، وإن اختفت بينهما صورة المواجهة هذه على مدار فاصل زمنى يمتد إلى أربعين سنة تقريبا ،

ولكن تميما قصد إلى إفحام نظم ابن المعتز ، فبدت النقيضة لديه ضربا من الصراع السياسى الذى يعكس الموقف بين فرعيْن حاكميْن ، كما بدت بمثابة كشف عن صراع دينى بين سُنِّى وشيعى ، خاصة أنها صدرت عن أميرَيْن يضمنان لها التكافؤ ، كما كان الحال لدى فحول النقيضة الأموية من قبل .

من هنا تظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية ، أو هى صورة من صور الأدب المذهبى ، أو إحدى تراجم الصراع السياسى ، وهوما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب ، لا الخصومة أو العداء أو الصراع ، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القصيدة تجاوزها الرغبة فى إفحام المعارض ، أو إظهار ضعف شعره ، أو إهدار مكانته ، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه ، أو ضمان إفحامه باعتباره خصماً بالدرجة الأولى .

وبذا تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التى تشبهها فى لغة التداول بين الشعراء ، على النحو الذى تحكيه لنا الأخبار والمرويات ، على ماقد يدور بين الشاعرَيْن فى مجال التنافس والتبارى من ترجيح النَّظم على البديهة والارتجال ، وكأن هذه المنطقة - منطقة البديهة - تظل أساسا جامعا لذلك التبارى ، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التى تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب ، وما يترتب عليها من تقارب فى صيغ المعالجة بكل أبعادها .

وعلى منهج الارتجال أيضا قد ترد صور من الرسائل الشعرية المتبادلة بين الشعراء ، وهذه يمكن أن يسير بعضها فى إطار المعارضات إذا ما توحَّدت بين الشاعرَيْن الأطر الشكلية للقصيدة ، أو تشابهت التجارب ، ومن ثم يبدو الشاعران وكأنما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفنى من ضروب الإبداع الشعرى ، سواء فى ذلك إذا كان متناقضين فى عالم الهجاء ، أو خرجت الرسائل المتبادلة بينهما إلى موضوعات أخرى ، ولعل شاعر الرسائل - بهذا الشكل - يقترب إلى حد بعيد مما رصد فى دواوين الشعر العربى من شعر الأندية الأدبية التى يتواجه فيها الشاعران ، أو يصبح النظم أساسا للتراشق الفنى بينهما ، وإن شئت فقل هو أساس لهذا التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع تلك الأندية وشيوع كثرة منها فى العصر العباسى بصفة خاصة .

كما ظهر أيضا فن « المطارحات » أو « المساجلات » وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية ، ذلك أن المطارحة غالبا ما تستهدف الإفحام الذى به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين ، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشاعر النَّيْلُ من خصمه ، فهى أقربُ إلى عالم الخصومة ، مما يقربها - بصورة واضحة - من فن النقيضة الأموية .

فإذا ماخرجت المعارضة الشعرية من كل هذه الأبواب خروجها أصلا من باب الأخذ أو عالم السرقات ، أو من مجرد استمرارها كضرب من ضروب التأثر التراثى الذى يصحبه شئ من مسخ أو بعض من تشويه للأعمال الأولى ، فقد ظلت لها مقوماتها أو أصولُها المتميزة ، وكذلك تظل لها دلالتها الخاصة سواء على الصعيد النفسى لدى الشاعرَيْن المتعارضين ، أو على مستوى الدلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين ، إذ ربما ظهرت انعكاسات الرغبة فى المعارضة صريحة لدى الشاعر ، على النحو الذى عرضه شوقى - مثلا - حين اتخذ من البحترى له سميرا ونديما ، ووزع مصادر العظة بينهما لتكون مبررا واضحا لمعارضته إياه فى قوله فى السينية :

وعظ « البحترىَّ » إيوانُ كسـرى وشفَتْنى القصورُ من (عَبْدِ شمس)

وعند غير شوقى سنجد المسألة ترتد بنا إلى نماذج تراثية رائعة لم يغب فيها حضور المتقدم عن العالَم الإبداعى لدى المتأخر من الشعراء ، ولا يشترط فيها - حينئذ - عنصر المعاصرة ، ولايتطلب فيها الأمر المواجهة الصريحة ، بقدر ما يبدو الموقف مطروحاً من منطلق هذا المنظور النفسى للشاعر من خلال موقفين :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التى عاشها الشاعر المتأخر وبين تلك التجارب التى سُبق إليها ، حيث يجد نفسه مدفوعا إلى صاحبها ، مشدودا إلى شعره ، يستلهم معانيه وأفكاره ، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهاما له بالسطو أو السرقة ، أو الفناء فى ذلك الآخر ، أو الاستعباد فى سياق تجاربه .

والثانى : يتعلق بذلك الإحساس الكامن فى وجدان الشاعر بحقه فى تملُّكه لهذا التراث الذى ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل ، فله أن يقتبس ويُضمِّن ، وله أن يعارض ويحاكى إشباعا للرغبتين المتداخلتين فى نفسه فى آن واحد (أصالة الانتماء وابتكار الذات) .

وقد حاول الأستاذ الشايب وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من واقع هذين المنطقَيْن بالتحديد - فى حواره حول المعارضة فى الشعر ، تلك التى يحددها بأن يقول الشاعر قصيدة فى موضوع ما من أى بحر وقافية ، فيأتى الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة فى منهجها وصياغتها ، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها ، وفى موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير ، حريصا علي أن يتعلق بالأولى فى درجته الفنية ، أو يفوقه دون أن يتعرض لهجائه أو سبِّه ، ودون أن يكون فخره صريحاً علانية .. فالمعارِض يقف من صاحبه موقف المقلِّد المعجب أو المعترف ببراعته ، ومناط المعارضة هو الجانب الفنى وحسن الأداء ، وليس هذ الانتساب القبيح ، وإن اتفقا فى وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالبا ، وفى أنهما فنَّا المنافسة والمبارزة بوجه عام[1] .

فإذا أضفنا إلى هذا التحديد طبيعة الامتداد التاريخى للفن بما لا يرفض الأنسقة المستمرة التى تجسدها المعارضات ، استطعنا تبريرها حتى فى غير الشعر ، إذ نجد منها ضروبا أخرى مطروحة فى فن النثر ، على النحو الذى يلهج به أصحاب المقامات ابتداء من فترة ظهورها لدى بديع الزمان الهمذانى ، إلى من تتلمذ عليه فيها ، على طريقة الحريرى إلى ما شاع منها مع توالى عصور الأدب من بعده ، فلم يكد يخرج عن معالمها الكبرى التى وضعها مبدعها الأول ، ولم يجد المعارض حرجا فى أن يلجأ إلى باب المقامة من نفس المنطق الذى نراه وارداً لدى البديع نفسه .

ولعل أدوات كثيرة تلزمنا فى دراسة نماذج المعارضة ، وهى ما تفرض علينا تعميق بعض الحوارات النقدية السابقة ، إذ يبدو مُلِحاً - منذ البداية ضرورة البحث وراء طبيعة التجربة التي تحفز الشاعر إلى البحث والتنقيب فى موروثه قبل الإبداع ابتداءً ، سعيا إلى محاولة لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته ، وتأمل صور جدله معه منذ الاختيار إلى الصياغة ، إلى التأثير فيه ، وهذه الزاوية تكملها صورة الحدث التاريخى خاصة حين يترك صدى بارزا لايكاد يسقط من ذاكرة الشاعر ، وكأنما حفر فى وجدانه ، سواء بدا لنا هذا التاريخ فى حدوده الضيقة من خلال تجربة الشاعر نفسه ، أو من خلال مجتمعه فى اتساع مجال تلك التجارب ، وبذا تستكمل الصورة من خلال تشريح ذلك الواقع الاجتماعى الذى

(١) راجع تاريخ النقائض للأستاذ أحمد الشايب ٦ وما بعدها .

يلتحم بدقة مع الظرف التاريخى التحامه بالشاعر ذاته حتى يظل جزءا منه لايكاد يتجزأ ، أو ينفصم عنه .

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف على ما يخصنا من تجارب الشعراء وطبائع عصورهم ، وأذواق جمهورهم ، مع طبيعة الإدراك الأدبى لمدلول المعارضة فى البيئة الفكرية للشاعر قبل اقتحام منطقة الدرس الواعى لأصداء حس فى حس آخر ، أو حتى فى عبقرية أخرى ، أو إدراك ووجدان فى إدراك ووجدان آخرَيْن ، بصرف النظر عن المساحات الزمنية التى قد يطول أمدها فتفصل بين الشاعرين المتعارضين . وتبدو المكتبة العربية فى حاجة إلى نماذج كثيرة من أشباه هذا الدرس الذى لا يمكن أن يفى بها مثل هذا البحث ، ولا يستطيع الباحث ادعاء ذلك أو الوفاء به ، بل يظل مجرد محاولة لاستكشاف الطريق الذى سبقته إليه محاولات أخرى يسهل تلمُّسها فى دراسة الدكتور زكى مبارك فى الموازنه بين الشعراء ، وإن كان الأمر مازال فى حاجة إلى معاودة درس بعيدا عن ذوبان الناقد فى شعر هذا الشاعر أو ذاك ، أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد إزاء ما يقرأ ، أو على حد تعبير الدكتور زكى نفسه فى نسيان الناقد لنفسه وشخصيته وتعامله بحواس الشاعر ، موضوع درسه ، وتأمل خطرات النفس ولفتات القلب لدى كل شاعر[1] .

فلعل هذه المحاولة تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد فى الأبعاد المجهولة بمحاولة استكشاف عناقيد الصور وعناصر المعارضة من خلال درس تحليلى موضوعي لأوجه الالتقاء أو التباعد بين الشاعرَيْن ، وتفسير الظاهرة طبقا لمقاييس الإبداع المختلفة ، وكذا لتجانس التجارب عبر تنوُّع حركة العصر الأدبى ذاته .

من هنا يحسن أن تظل دراسة الدكتور زكى مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلى ، أو - بمعنى أدق - أن يظل هذا الدرس بعيدا عن منهجها ، لعله بذلك يضيف إليها بعدا خاصاً ، أو أبعادا جديدة تستحق التسجيل ، إلا فَقَدَ الدرس أهم خصائصه فى ارتياد موضوع سُبق إليه ، فبدا له معارضا أو منه مقتبسا ، وأحسب أن باحثا لا يستريح إلى هذا فى بحثه ولا يجب أن يقنع به مبررا لدراسته ، بل تظل الرغبة فى الدرس دافعا إلى ارتياد الطريق من خلال دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء معروضة على المفاهيم النقدية

(١) الموازنة بين الشعراء (زكى مبارك) .

المحدّدة لفكرة المعارضة ، وبعيدا عما يشبه أحاديث المعارضات من دراسات ترقى أحيانا إلى كشف معالم التأثير والتأثر ، أو كشف صيغ التفاعل بين عصور أدبية محددة ، كما فعل الدكتور عزيز فهمي ، في دراسته حول الموازنة بين الشعر في العصرين الأموى والعباسى(١) فكانت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخى فى النص ، وكيف ترد الأشباه جامعة بين الأموية والعباسية ، ولاعلاقة لها بالدراسات المقارنة أو الموازنات النقدية ، أو نحو ما فعله الأستاذ عباس حسن في موازنته بين المتنبى وشوقى فى إطار رؤية محددة سيطر عليه فيها الحس اللغوى قاصدا إلى تسجيل الزعامة الأدبية لشوقى من منطلق البحث فى مواد تراثه ، ومحاولة كشف أسلوبه في استيعابه ، لا فى إطار المعارضات الشعرية التى تستوقفنا فى القصيدة كاملة ، بل تظل الدراسة.أقرب ما تكون إلى التناول الجزئى للأبيات المتشابهة أو الصور المنقولة المكررة ، في إطار جامع لموضوعات الشعر التقليدية (٢) .

ثم تأتى دراسة خاصة بتاريخ المعارضات في الشعر(٣) لم تبعد كثيراً فى منهجها عن أسلوب الجمع لكم هائل من الصور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة دون الالتزام بتتبع خط منهجى واضح يحدد للمعارضة معناها الاصطلاحى الذى يضبط ما يدخلُ في إطارها من قصائد ، إذ تظل هذه الحدود المتوقعة بمثابة حارس يحمى الفكرة ذاتها ، ويؤدى إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية ، وتشارك فيه لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخري . وهو ما يزداد تأكيدا من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التى تخدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصى ، ومنها - أى هذه النصوص - ما قد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية ليصبح موضوعا لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة ، على نحو ما تمتعت به لامية كعب بن زهير والتى عرفت «بالبردة» من معارضات تلتها منذ عصر بنى أمية ، واستمرت معارضتها بعد ذلك لدى «البوصيرى» أو «شوقى» أو غيرهما على امتداد تاريخ الحركة الأدبية ، ويكفى أن نتوقف سريعا عند بعض منها - على سبيل المثال - لمجرد الإشارة لا الدراسة ، وذلك لكثرتها المتميزة ومنها :

(١) وقد أعطاها عنوان «المقارنة بين الشعر الأموي والعباسى فى العصر الأول » .
(٢) الموازنة بين المتنبى وشوقى .
(٣) تاريخ المعارضات فى الشعر العربى (محمد قاسم) .

معارضة الأخطل للامية كعب ، وهي معارضة جزئية لها على مستوى شكل المقدمة[1] :

بانت سعاد ففى العينين ملمـــول ... من حبها وصحيح الجسم مخبـــول

ومعارضة محمد بن أبى العباس الأبيوردى (ت سنة ٥٠٧ هـ) ومطلع لاميته :

خاضَ الدُّجى وَوِراقُ الليل مسـدول ... برقٌ كما اهتز ماضى الحدِّ مصقـول

ومعارضة الزمخشرى (ت ٥٣٨ هـ) ومطلعها :

أضاء لى باللّوى والقلبُ متبـول ... نجدىٌّ برقٍ بنار الحب موصـول

ومعارضة البوصيرى (٦٩٥هـ) ومطلعها المشهور :

إلى متى أنتَ بالذات مشغـول ... وأنت عن كل ما قدمت مسئـول؟

فى كل يوم تُرَجِّى أن تتوبَ غـداً ... وعقدُ عزمك بالتسويف محلـول

ومعارضة ابن نباته المصرى (ت ٧٦٨هـ) ومطلعها :

ما الطرف بعدكمُ بالنوم مكحـول ... وأنت عن كل ما قدمت مسئـول

ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسى (ت ٧٨٠هـ)

بانت سعاد فعَقدُ الصبر محلـولُ ... والدمعُ فى صفحات الخدِّ مبـذول

ومعارضة الفيروزابادى (ت٨١٧هـ) ومطلعها :

هل حبل عزّةَ بعد البين موصـول ... أو بارقُ الوصل بعد البين مأمـول

ومعارضة القلقشندى المصرى (ت ٨٢١ هـ) ومطلعها :

سيف العيونُ على العشاق مسلـول ... وصارمُ اللحظ مسنونٌ ومصقـول

وتظل المعارضات شديدة الصراحة والوضوح فى موقفها من لامية كعب ، ولم يجد فيها الشعراء ما يحول دون الإضافة كلما أمكنهم ذلك ، ولذا تزاحموا على التصريح بالمعارضة على حد تعبير ابن سيد الناس العمرى إذ سمَّى قصيدته :

« عدة المعاد فى عروض بانت سعاد » ومطلعها :

---

(١) يمكن الرجوع الى تحليلها فى كتاب « أشكال الصرع فى القصيدة العربية » جـ٢ العصر الأموى ، ٢٤٨ وما بعدها .

قلبى بكم يا أُهَيلُ الحى مأهـــول وحبله بأمانى الوصل موصـــول

وكذا معارضة أبى حيان الأندلسى (ت٦٨٣هـ) إذ سمى قصيدته :

(المورد العذب فى معارضة قصيدة كعب) ، ومطلعها :

لا تعذُلاه فما ذو الحب معـــذول العقل مُختَبَلٌ والقلب متبـــولُ

ومعارضة الفيروزابادى التي أسماها « زاد المعاد فى معارضة بانت سعاد » وسبق أن سجلنا مطلعها ، على ما يبدو - بداهة - فى اختيار أى من تلك المسميات من قبيل التبرك بها ، أو التفاؤل بالإقدام على معارضتها باعتبار مجالها الخاص بالمديح النبوى ، سواء أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول كعب ، أو إلى محور مقدمتها التى عرفت بها « بانت سعاد » .

وليس هناك ما يمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه الصريح بمنهج الشاعر الذى يعارض قصيدته ، وكأنما بدت الظاهرة مرددة حول مكانة كعب - بالذات - على ذلك النحو الذى مال إليه البوصيرى حين صرح بهذا الإعجاب فى قوله :

وما عَلَى قَوْلِ كعب أن توازنَـــهُ فربما وازن الدُّرَّ المثاقيـــلُ

وهل تعادلُهُ حُسْنَاً ومنطقُهـــا عن منطق العَرَب العَرْباء معـــدول

وحيث كُنَّا معا نرمِى إلى غَـــرَض فحبَّذاً ناضِلٌ منا ومنضُـــول

بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضا لمنهج كعب حتى فى تصويره غزوات رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومواقف أصحابه من نصرته أمام صور إيذاء المشركين ، وكأنه يردد موقف كعب فى مدح المهاجرين ، ليقول البوصيرى :

قومٌ لهم فى الوغي من خوف ربهـــم حسن ابتلاء وفى الطاعات تبتيـــلُ

كأنهم فى محاريبٍ ملائكـــةٌ وفى حروبِ أعاديهم رَآبيـــلُ

وقد قارب الشاعر المعارِض الشاعر المعارَض حتى فى معجمه الإسلامى الذى انطلق منه فى تصوير شجاعة المهاجرين أيضا (على غرار ماجاء فى منظومة كعب فى خصوصية مدحه للمهاجرين :

فى فتية من قريش قال قائلهـــم ببطن مكة لما أسلموا : زولـــوا

زالوا فما زال أنكاس ولا كُشُــــفٌ		عند اللقاء ولا ميل معاذيـــــــل
شم العرانين أبطال لبوسهـــــــــم		من نسج داوودَ فى الهيجا سرابيـــل
لا يفرحون إذا نالت رماحهـــــــم		قوما وليسوا مجازيعا إذا نيلـــوا

ثم يشتد حرص البوصيرى علي إثراء هذا المعجم الدينى الذى ينطلق منه في بردته كلها منذ المطلع الذى يوجه فيه النصح بالإسراع إلى التوبة والاستغفار وترك اللذة وفتن الدنيا :

إلى متى أنت باللذات مشغـــــول		وأنت عن كل ما قدمت مسئـــــول؟

وعلي هذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حب التوقف عند الصورة الجزئية تجد ابن الساعاتى يعارض كعبا حتى فى انتظاره العفو من رسول الله صلى الله عليه وسلم رغم اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المادح حيث يقول :

وكيف أُخْمِلُ فى دُنْيَا وآخـــــرةٍ		ومنطقى ورسول الله مأمـــــول

على لغة كعب :

نُبِّئْتُ أن رسول الله أوعدنـــــــى		والعفو عند رسول الله مأمــــول

وكذا يبدى إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال :

إن الرسول لنور يستضاء بــــــه		مهند من سيوف الله مسلــــــول

ليقول ابن الساعاتى عن نوره صلى الله عليه وسلم :

أضاءَ هَدْياً وجُنْحُ الكُفْرِ مُعْتَكِـــرٌ		ووجهُ حقٍّ وسِتْرُ الشكِّ مسَـــدُوْلُ

إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة - رضى الله عنهم - أيضا على نهج كعب فيقول :

أُسْدٌ إذا نازلوا شُهْبٌ إذا سَفَـــرُوا		لُدٌّ إذا جادَلوا سُحْبٌ إذاَ سِيلـــــوا
فلا مفاريحُ إن نالَتْ رِماحهـــــمُ		ولا مجازيعُ فى البَأساء إن نِيلـــوا
العالمون بأن النفسَ هالكــــــةٌ		يوماً وأن قضاء الله مفعـــــولُ
فما كواحِـدِهم فى فضله أَحَـــدٌ		ولا كجيلِهم فى فضله جِـــــلُ

وتتألق أشواق الشعراء وتزداد دوافعهم إلى معارضة البردة ، وتتعدد محاولاتهم وتتبارى صور اقترابهم منها ، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة ، فلتكن لهم مداخل أخرى

أخرى إليها ، على نحو ما ظهر من زحام شروح الشراح لها ، وقد وضعوا في اعتبارهم نفس المسميات المذكورة آنفا ، أو ما بدا قريبا منها على نحو مانجده مثلا فى :

شرح محمد صالح السباعى بعنوان : بلوغ المراد على بانت سعاد .

شرح أحمد بن محمد اليمنى : الجوهر الوقاد فى شرح بانت سعاد .

شرح عطاء الله بن أحمد : طريق الرشاد إلى تحقيق بانت سعاد .

شرح ابن سلطان الهروى : فتح باب الإسعاد فى شرح بانت سعاد .

شرح محمد حسن المرصفى : القول المراد فى شرح بانت سعاد .

شرح جلال الدين السيوطى : كنه المراد فى شرح بانت سعاد .

إلى جانب شروح أخرى نهض بها الفيروزابادى ، والتبريزى وابن هشام ، وابن دريد .. مع غلبة الجانب اللغوى على تلك الشروح ، وتستمر المحاولة وتتعدد صورها من خلال اجتهادات الشراح فى الوصول إلى أفضل ما يقال حولها ، كما يتبدّى فى كنه المراد أو الجوهر الوقاد ، إلى جانب منطق التبرك بها على النحو الذى يكشفه باب الإسعاد ، وطريق الرشاد ، أو بلوغ المراد وما يشبهها فى غير ذلك من شروح .

ومع هذا التبارى فى المسميات والشروح والمعارضات تلقى البردة ضروبا أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عبد القادر بن سعيد الرافعى حيث يطرح بداية تشطيره فى قوله :

والجسم بعد سعادٍ مُدْنَفٌ وَصِـــبٌ (متيمٌ إثرهَا لم يفد مكبـــول)

أو محاولات المعارضة بالتخميس على طريقة شعبان بن محمد المصرى فى قوله :

قل للعواذل مهما شئتم قولُـــوا فليس لى بعدَ مَنْ أهواهُ معقـــول

نأيت يومَ النوًى والدمع مسبـــولُ (بانت سعاد فقلبى اليوم مبتـــول)

(متيم إثرها لم يفد مكبـــول)

وتظل هذه المحاولات المتعددة بمثابة إلحاح مؤكد من المبدعين واللغويين على التزاحم على بردة كعب بن زهير شرحاً أو تحليلاً ، أو معارضة ، حتى كثرت المدائح النبوية لدى الشعراء ، وهو ماحدث له نظير أيضا حول بردة الإمام البوصيرى المشهورة ومطلعها :

امن تذكر جيران بذى سلـــــــــم　　مزجتَ دمعاً جرى من مقلةٍ بـــــدم

أمْ هبَّت الريحُ من تلقاءِ كاظمــــةٍ　　وأومضَ البرقُ فى الظلماءِ من إضـمَ

إذ يظل الشاعر دائراً فى إطار «البردة» متخذا من كلمة «البردة» ذاتها سبيلا إلى التقرب بها إلى رسول الله صلى عليه وسلم ، وقد شاعت أيضا لدى من عارضه على نحو ما ظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين ابن الفارض فى مطلع ابن الفارض :

هل نارُ ليلىَ بدَتْ ليلاً بذِي سَلَــمٍ　　أم بارقٌ راح فى الزوراءِ فالعَلَــم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القصيدة وصورها الجزئية بين نسيب وتحذير من هوى النفس وسقوطها ، ودعوة إلى الزهد والتوبة ، وحديث حول مولده صلى الله عليه وسلم ومعجزاته ومنها معجزة القرآن الكريم ، ومن خلالها تبدو البردة وقد أصبحت موضعا يجتذب الشعراء فى العصر الحديث على نحو ما صنعه الشيخ أحمد الحملاوى فى قصيدته الذى نظم فى مطلعها :

ياغافرَ الذَّنْب من جُود ومن كَـــرَمٍ　　وقابلَ التَّوب من جانٍ ومُجْتَـــرمِ

اقبَلْ مَتَابِيَ واغفِرْ ماجنَتْهُ يـــدى　　واسْتُر عيوبى وباعِدْنى عنِّيَ الهــم

وعلى نهجها أيضا كانت محاولة البارودى فى (كشف الغمة فى مدح سيد الأمة) ومطلعها :

يارائدَ البَرْق يَمِّم دَارَةَ العَلَـــــم　　واحْدُ الغمامَ إلى حَيٍّ بذِي سَلَــم

وعند شوقى مشهورة جدا بردتُه هنا :

ريمٌ على القَاع بين البَان والعَلَـــم　　أحلَّ سفكَ دمى فى الأشهر الحُــرُم

وتتعدد ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تشطيرا ، أو تخميسًا ، أو شرحا ، أو تضمينا على نحو ما كان مع بردة كعب ، ومن خلال نفس الدوافع التى التقى حولها كل شعراء البردة على تعدد عصور معارضاتهم ، ومن هنا تبدو المعارضات فى حاجة إلى رؤى متنوعة من خلال عدة مسارات تراثية أو فنية ، أو اجتماعية ، أو تجديدية فى آن واحد ، ولعل ما يزيد الدارس إغراءً ويدفعه إلى السعى وراء هذه السياقات ذلك الكم الفنى الضخم من المعارضات التى تناثرت فى تراثنا الشعرى القديم ، وما بنى على أساسه من إبداعات وحركات تجديدية ، ابتداءً من معارضات شعراء الحضارة الجاهلية علي غرار ما حكاه أبو الفرج

بين الشاعر العباسي أبي العتاهية والشاعر الجاهلي المنخل اليشكري[١] ، أو معارضة الراعي النميري لعمرو بن كلثوم في معلقته [٢] وكذا معارضة أبي العتاهية نفسه لكعب بن زهير [٣] إلى جانب المعارضات النسائية التي سجلها بين هند والخنساء [٤] أو معارضة عينية متمم بن نويرة وأبي ذؤيب الهذلي [٥] في الرثاء، أو معارضة البحتري للأسود بن يعفر النهشلي [٦] ، أو معارضة مالك بن الريب لعبد يغوث بن وقاص الحارثي [٧] ، لننتقل إلى حقل تاريخي آخر للمعارضات يصبح فيه الشعر العباسي نفسه موضعا لمعارضات شعراء العصور التالية ، على نحو ما نظمه القمم فيه من شعر حماسي بصفة خاصة ، وكأن الحروب قد دفعت إلى توحد المشاعر وتشابهها ، فالتقى على مائدتها الشعراء وإن فقد بينهم منطق المعاصرة ، على النحو الذي تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات العصر العباسي ، على طريقة معارضة الشعراء لأبي تمام بصفة خاصة ، ومن الطريف أن نجد أبا تمام نفسه يعارض ببائيته بائية لذي الرمة الشاعر الأموي[٨] » ، لتتزاحم المعارضات بعد ذلك حول بائية أبي تمام ذاتها[٩] من خلال ابن سناء الملك ، أو البهاء زهير ، أو شهاب الدين محمود ، أو ابن القيسراني ، إلى شوقي في العصر الحديث .

وكذلك يصبح شعر المتنبي موضوعا لأشباه تلك المعارضات ، ومثار إعجاب شعراء العصور التالية ، فيلقى ترحيبا فنيا من قبل أسامة بن منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهورة «واحر قلباه ... » وكذا كانت معارضة أسامة لأبي فراس الحمداني في « أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر » ، إلى غير ذلك من وقفات نفسية قد توحي بهذا اللقاء المتجدد بين الشاعر القديم وبين من عارضه من شعراء العصور التالية ، على النحو الذي يمكن تداركه بين الأبعاد النفسية بين المتعارضَيْن ، وعلى النحو الذي يمكن تبينه بين شخصيَتْي المتنبي وابن سناء الملك في منطقة الإحساس بتضخم الذات أو توهجها ، وما يستدعيه الأمر من إعجاب المتأخر بفن المتقدم ، خاصة إذا كان يعيش نفس عقدته ، أو بدا قريبا منها ، فيبدو المنطق لدى كل منهما متشابهاً إلى حد بعيد .

(١) الأغاني ٤ / ٦٥ (٢) ديوان الراعي ٦٣ .
(٣) الأغاني ٤/ ٧٠ . (٤) نفسه ٤/ ٢١١ .
(٥) الكامل ٤ / ٧٢ . (٦) المفضليات وديوان البحتري .
(٧) المفضلية ٣٠ . (٨) أشكال الصراع في القصيدة العربية (الجزء الثالث) .
(٩) انظر كتابنا « أبو تمام : صوت وأصداء » في تناول هذه المعارضات .

وكأن هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التى تربط القديم بالجديد ، بل ربما زادت من روابط الشعراء أنفسهم فى العصر الواحد ، هذا إذا تعاصر المتعارضان على النحو الذى قد نجده فى معارضة شاعر مثل عمر بن أبى ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذرى أو العكس [1] وهى تبدو قريبة من روابط العصور فى غير أحاديث الحروب ، وكأن تشابه التجارب يكفى ليكون قرينة هذا الرابط ، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار ما نظمه بعض الشعراء فى معارضاتهم لقصائد لأبى نواس ، على طريقة البارودى فى معارضاته ، أو ما كان من ابن المعتز فى معارضته للحسين بن الضحاك ، أو ما ورد فى معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد ، إذ يبدو عالم التجارب جامعا بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله التجربة ، وتتشابه الصور ، وهو ما يدفع - بالضرورة - إلى تتبع ذلك التجاوب الفنى على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيرا عن ذلك التشابه بين التجربتَيْن ، وهى الظاهرة التى جسَّدها حس الجندية لدى بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن على غرار ما كان بين شعرائنا القدامى ، فإذا بالبارودى يسير على نهج أبى فراس فى رومياته ، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته، بل ربما جمعت المعارضة بين الشرق والغرب على نحو ماكان من موقف ابن در اج القسطلى حين اتخذ من شعر أبى فراس حقلا لمعارضته ، وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاقها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسى الثانى حين يتخذ من شعر مالك بن الريب مجالا يتوقف عنده أيضا معارضا . وإذا بشوقى يبحث عن ضالته ، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس ، وأخرى فى تجارب شعراء الروميات ، فيتوقف عندما اختاره منها طبقا لتجربته ، فعمد إلى معارضة البحترى فى سينيته ، أو ابن زيدون فى نونيته ، أو المتنبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته ، أو رومياته أو رثائياته ، وإذا به أيضا - أى شوقى - يميل إلى نظم معارضات لفلاسفة الشعراء على طريقته فى معارضاته لشعر أبى العلاء ، وكذا شعر ابن سينا خاصة قصيدة النفس التى عكف على معارضتها مصرحا بشدة إعجابه بها وبصاحبها[2] .

وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة واستمرارية تأثيرها من خلال موقعها فى زحام هذه المعارضات ، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعا لمعارضات الشعراء لابد

(١) الأغانى ١/١٢٥ .

(٢) يراجع في تفاصيل هذه المعارضات كتابنا حول التراث والمعارضة في شعر شوقي .

أن يظل فى منطقة البؤرة - بؤرة الإعجاب - لدى المتأخرين منهم ، إلى جانب موقعها الأدبى فى عصره ، بما يكفى لجعلها محورا ينصرف إليه أكثر من شاعر ، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها ، وربما دوافع أخرى قومية ، أو حماسية تكشفها التجارب العامة فى صورتها الاجتماعية ، وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها ، وربما امتزج الجماعى فيها بالفردى ، فتفاعلت الصور ، مما يؤدى إلى زحام الصور المعارضة ، على نحو ما نجده - مثلا - بين الحسين بن الضحاك وأبى نواس فى هذا المزيج من التجارب الموزَّعة بينهما من تناول التجربة الخمرية ، وما يتبعها من تزاوج حس البداوة والحضارة فى عرضها وصيغ معالجتها ، وهو ما يكاد يتكرر حرفيا لدى أبى نواس بين رفضه للَّوم وإصراره على التحدى ، أو الوصف الخارجي للخمر ، أو ماكان من مزج هذا كله بالشعوبية وحديث الإرجاء الذى شغله فى تبرير موقفه ، أضف إلى ذلك التشابه الصريح بين الشاعرين على مستوى الأداء اللفظى بما يكمل الألوان التجريبية التى تجمع بينهما على هذا النحو ونظائره .

وتبقى للمعارضة أيضا قيمتها فى ربط أطراف الحركة الأدبية قديمها وحديثها ، وكذا شرقيّها وغربيها ، على نحو ما نجده من هذه المزاوجات فى اللقاء بين شاعر كشوقى فى منفاه فى الغرب وقد راح يناجى البحترى فى المشرق ، وفى نفس الوقت نجده فى الشرق يناجى ابن زيدون من الغرب ، وهو مايعكس طرافة هذا التفاعل ودقته ، ويضيف إلى فن المعارضة أبعادا جديدة لا تخفى أهميتها فى مساق الدراسة الأدبية ، ولاتبين قيمتها إلا من واقع تعدُّد القراءات للقصائد موضوع المعارضات .

المقومات والضرورات

وتظل ضرورات دراسة المعارضة رهنا بأهميتها في الدرس التاريخي والأدبي لمقومات العمل موضوع المعارضة ، أعنى بذلك ضرورة التحليل المتأنيّ لكل من العملَيْن على مستوى علاقاتهما الخارجية والداخلية جميعا ، وهنا يصبح التعرف على شخصية الشاعر أمراً ضروريا ومُلحا ، إذْ لايمكن للباحث اختزاله من موضوعه ، أو تجاهل تأثيره ، ذلك أنه يحدد مدخله الطبيعي إلى التجربة التي يدور حولها النص ، لتصبح نموذجا محوريا من نماذج المعارضة .

ومن هنا يصبح التعرف على حياة الشاعر أمرا هاما ومطلوبا ، وذلك من خلال ظروفه الاجتماعية وحالاته النفسية ، وطبيعة علاقاته على اختلاف دوائرها في إطار المرحلة التي يصوغ من وحيها التجربة ، أو حتى في سياق غيرها من المداخل ، وعندئذ تبدو دراسة ظروف العْصر - بهذا القياس - من المطالب الأولى في مثل هذا الدرس ، وكذا الأطر الاجتماعية التي تحددها بيئة الشاعر في أوسع صورها .

ومن هنا - أيضا - تتكشف العلاقات الخارجية للنص ، ابتداءً من صلته بمبدعه ، إلى نوعية الشريحة التي اختارها لتكون موضوعا له ، ومن خلالهما معاً تتكشف الأبعاد الشعورية التي تكمن وراء التجربة إذ لا شك أن تفهُّم التجربة يظلُّ خطوة أساسية مطلوبة في استكشاف جوانب المعارضة الشعرية .

وإلى جانب تأمُّل حياة الشاعر ، ومع تحليل ظروف عصره وملابسات إبداعه ، وكشف ذوق جمهوره ، يظل السعي مطلوبا وراء حواس الشاعر من خلال معطيات الصورة ، أو ما يعرضه في لغة التقرير المباشرة ، إلى جانب ما يجب على النقاد - أيضا - من التزام الموضوعية حال التلقي لأي من العملين موضوع المعارضة ، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة أو ظهور الفروق الفردية في الأداء التصويري ، أو حتى في الصيغة الجماعية التي تتسق - غالبا - مع ايقاع حركة التطور عبر عصور الأدب المختلفة ، والتي ربما أخذت أبعادا قومية خاصة في منطقة حماسات الشعراء .

ومن هذه الضرورات اللازمة يأتي أسلوب المعالجة ، وفيه تظل الدراسة حبيسة إطار مطلب هام لا يستغنى عنه الباحث في هذا المجال ، إذ يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع ، ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثراً وتأثيراً متبادلَيْن ، إلى أن

يتم ذلك فى إطار النظم الشعرى ، بما يكفى للتعرف على الواقع النفسى للشاعر ، وكذا على واقعه التاريخى ، والبعد الاجتماعى الذى تحمله تجربته ، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التى يحتويها العمل من الداخل ، وهو ما يجب أن يدرك على مستوى التحليل الفني الذى يتوقف عند العمل جملة وتفصيلا ، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلا من التوقف عند نقد الشطر أو البيت ، بما قد لا يؤدى إلى نتائج منضبطة فى دراسة الأعمال المعارضة .

ولعل هذا المحور التحليلى يظل أساساً تنطلق منه دراسة العملَيْن المتعارضَيْن ، مما يتراءى لنا على مستوى المادة اللفظية المتبادلة عبر طبيعة اللقاء بين الشاعرين ، أو التى استطاع فيها المعارِض أن يضيف ويبتكر ، بما يتسق مع ذاتية تجربته ، وهو بذلك إنما يحرص على تسجيل تفوق «الأنا» من واقع روح المعاصرة ، وخصوصية التجربة ، وتظل الفروق الفردية معياراً دقيقاً للفصل بين العملين أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما .

ويقود هذا التشابه اللفظى إلى تقارب آخر فى أسلوب الصياغة على المستوي الشكلى - أيضا - بين أوزان وقوافٍ ، إلى جانب العناصر التصويرية التى توزع على مستويات مختلفة تتدرج فى سلم التصوير البيانى ، ويظل هذا العنصر بديهيا فى كل المعارضات ، تعلُّقا باتحاد الموضوع والفكرة من ناحية ، واحتفاءً بتغاير وحدَتيْ الزمان والمكان بين المتعارضين من ناحية ثانية ، ثم عودة إلى اتحاد الوزن العروضى وحرف الروى وحركته من ناحية ثالثة ، ثم يضاف هذا كله إلى مبررات الإعجاب بالنص المعارض ودوافع التقليد له من ناحية رابعة .

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف جوهر الملامح وطبائع السمات الفارقة أو المشتركة بين الشاعرَيْن المتعارضَيْن ، وهو ما لايتأتى إلا بالدرس التحليلى ، والتوقف عند كل عنصر من العناصر السابقة ، إذ يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة ، والتوقف عند دوافع دراستها ، وأساليب المعالجة الفنية فيها بمثابة إسهام طبيعى ، ومدخل ضرورى يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر علي حدة . ذلك أن شاعرا ما لا يجب - أو يُتَصور - أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة كغرض فى ذاتها ، أو من قبيل المنافسة لصاحبها ، وإلا تمركزت فى إطار من التقليدالذى قد يشوه قصيدته ، أو افتعال معركة قد تؤدى إلى مسخ العمل الأول ، إذ يظل الصوت الحقيقى سائدا ويتردى الآخر

فى منطقة الصدى الباهت لذلك الصوت مما يهدده بفقد أصالته ، كما يفقد المتلقى أدنى صور الحماس له، فالأصل أولى بأن يُقرأ وأن تعاد قراءته ، بدلا من مسخه وتشويهه من خلال الصورة المكررة ، وعندئذ يصح لنا اتهام المعارض بفقد حرارة التجربة واختفاء خصوصيته الفردية فيها ، مما قد يدمر عالم المعارضات الشعرية ، أو يفسد الأحكام الرابضة حولها .

ذلك أن التجربة الفردية يجب أن تظل دافعا أساسيا للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته ، أو أن يتوقف طويلا عندما يمكن أن يعارضه إذا ما تشابهت معه تجربته ، أو اتسق معه واقعه النفسى فى ظرف ما .

ومن المعروف - على المستوى النقدى - أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر حين يقصد إلى إسقاط تجربته ، ويبدأ فى معالجتها تصويراً ، فإذا هو يجدُّ فى البحث عما يعادلها موضوعيا فى عالم الأشياء ، ومن هنا يأتي اختياره لشريحة بعينها تكون هى المشجب الأول الذى يعلق عليه همومه ، أو لنقل يكشف من خلاله عن حجم تجربته على نحو ما نعرفه مثلا عن «إيوان كسرى » ، وكيف أحاله البحترى إلى معادل موضوعى لتجربة اليأس والكآبة التى عاشها فى زحام هموم الشيب التى أحاطت به ، ونالت منه نفسيا ، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان ، وكذا حاضره فى حاضر ذلك الإيوان ، حتى صار الإيوان بكل تاريخه بمثابة معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحَّد معه أو يهدأ من خلاله ، أو يسقط عليه تجربته ، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان موزَّعاً بين موجب وسالب ، ومن خلاله تستقرئ توزعَ تجربة الشاعر ذاتها ، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صوره بين موجب وسالب أيضا .

وبذا يأتي الموقف الفردى للشاعر فى سياق تجربته دافعاً أساسياً إلى مثل هذا البحث الدائب عن المعادل ، وربما وجد الشاعر معادله جاهزا فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه فيقف عليها ، أو يحاول معارضتها ، ليحكى من خلالها واقعه وتجاربه وشخصه ، كما يحكى أيضا أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة .

وهنا - أيضا - يجب الاعتداد بالبحث وراء خصوصية التجربة ، والتنقيب عن معالم تميُّزها ، وسر بقائها ، وعدم اندثارها فى زحام صور مطروقة جاهزة ، وإلا دخلنا أياً من أبواب السرقات الأدبية ، وهو موضوع آخر يختلف - جوهريا - عما نقصد إليه فى عالم المعارضات - كما رأينا - فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه أو أن يشير إلى أنه سيعارض فلانا

فى قصيدة ما ، على نحو ما نراه فى مناجاة شوقى لابن زيدون « ياناشئ الطلح » أو حواره مع ابن سينا « الشيخ الرئيس » ، أو حديثه عن البحترى « وعظ البحترى إيوانُ كسرى » أو إشاراته إلى أبى نواس وهو بصدد معارضة قصيدة لأى من أولئك الشعراء ، أو فى تسمية بيته بكرْمَة الأخير .

وحين نتجاوز بُعْدَ خصوصية التجربة ، واستمرار تفردها وتميزها تظل أساليب المعالجة الجزئية فى حاجة إلى دراسة تحليلية ، يمكنها أن تُثرى أبحاثَ المعارضات الشعرية ، فكأنك أمام مادة تصويرية تبعث على التأمُّل الدقيق ، وتحرى المزيد من الدقة فى تحديد ما فيها من ألوان التشابه أو صور الاختلاف ، وعندئذ تبدو الصورة الكلية مطروحة لهذه المعالجات الجزئية التى تستبطن كل مافيها ربطا بمستويَيْن :

الأول : مستوى المادة الجاهزة التى وقع عليها اختيار الشاعر ، أو ظلت راسخة فى ذاكرته ، حتى مال إلى استخراجها الآن . وبدأ فى معارضتها عبر لوحات رسمتها ريشته ، وأملاها عليه وجدانه من خلال ميله إليها أو انفعاله بأشباهها .

الثانى : درجة الإضافة التي تطرحها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء ، والتى تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار والإضافة ، وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة ، أو إغفال ظهور « الأنا » فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة ، وكأنما ارتضى مسخ تجربته أو تشويه إبداعه ، أو التضحية بخصوصيته الفردية .

ومن خلال هاتَيْن الزاويتين لابد أن تتكشف كل المقاييس الجمالية التى تحتويها الصور الجزئية ، وقس على ذلك– بالضرورة – مايتعلق ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤية التحليلية ، حتى تضعها تحت مجهرَيْن لامجهر واحد ، أو حين تعمد إلى تعدد القراءات التى تزيدها وضوحا كما تزيد درسها النقدى عمقا وأصالة وإضافة وابتكارا .

فإذا ما تجاوزنا منطقة الاستشكاف هذه ، وبانت لدينا صيغ التفرد من خلال أساليب المعالجة الجزئية ، أمكن أن نتأمل أسباب السبق أو التخلف بين العمليَنْ موضوع المعارضة ، وهو موقف أيضا يحتاج إلى رويِّة وموضوعية معا ، تلك الرويِّة التى تصحب الدرس الأدبى حين تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد ، وكذا تأمُّل السياق الاجتماعى للغة هنا أو هناك ،

وأيضا طبيعة المعجم اللغوى والتصويرى الذي بدا متاحا لكل شاعر تبعا للمصادر الثقافية المتغايرة التى تحيط به فى كل عصر أدبى على حدة .

وطبقا لهذا البحث المتوقع وراء الأصول تأتي الموضوعية مطلبا آخر حتى لايجور الدرس الأدبى للنصَّيْن على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد حماس النقاد أو الدارس لأى من الشعراء ، بمعنى أن ثمة خشية أن يغمط الدارس أيًا من الشاعرين المتعارضين حقه لمجرد الانتصار لفكرةٍ ما مسبقة ، يفرضها على الدرس ، أو بوجهه إلى حيث يؤكدها ، أو لمجرد الحماس المطلق لواحد منهما بحكم المعاصرة أو الإعجاب بشعره لذيوع صيته وشهرته ، إذ يبقى للشاعر المعارض أنه نهض بعبء هذا الإعجاب ، وما يترتب عليه من ابتكار وإضافة ، وإلا ما عارض القصيدة أصلاً ، بدليل أننا نسقط هنا تماما عُنصرى المواجهة أو المعاصرة ، فليس ثمة شبهة عداء يمكن أن تجور على النصين المتعارضين إلا إذا قصد إليها الدارس فجار علي أي منهما - وهذه مسئوليته - وهو ما يبدو غير مقبول ولا مستساغ فى الدرس الأدبى على مستوى دراسة النص الواحد ، فما بالكُ بالتبعة حين تنصرف إلى الحكم على نصَّيْن من طراز فنى متقارب ! .

ومن خلال الروية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص - ضمن ما يستخلصه من نتائجه - ظواهر التفوُّق ، أو ملامح السبق ،أو صور النقص أو قياسات التخلف : تلك التى تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها ، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعانى ، وكذا رصد الصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض ، ثم ما ورد من قبل السابق جاهزا بلا تحديد ولا محاولة إضافية ، أو تحديد ملامح الابتكار ، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز ، خاصة إذا ما قصَّر الآخر فى اللحاق بما عرضه الأول ، على أن يوضع فى الاعتبار - وهذا أساس - طبيعة الإيقاع الفكرى والاجتماعى ، وتطور الأنسقة المعرفية التى تحكم كل عصر علي حدة ، اعترافا بما بين العصور الأدبية المتوالية من تغاير ثقافى يعكس طبائع التطور فى المجالات المختلفة .

وعلى نحو ما تبرز السمات الفارقة تظهر كذلك الملامح المشتركة بين الشاعرين المتعارضين ، سواء ما بدا منها فى رصد المعانى الإنسانية العامة ، تلك التى تتجاوز - كثيرا - حدود الزمان والمكان ، وكأنها لا تعرف عصرا ما ولا بيئة محددة ، على غرار ما نجده فى اللوحات الحكمية أو شكوى الشاعر من الزمان ، أو معايشة تجربة مكررة فرضها عليه

الاغتراب ، أو منطق التمرد ، أو الإصرار على الرفض ، أو ما شابه ذلك من تجارب إنسانية تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الإقليمية أو الزمانية فى كثير من الأحيان .

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم ، وتورد تشابها عميقا فى أساليب المعالجة وصيغ التعبير ، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر تجعله شديد الاتساق مع موضوعه ، وشديد الالتصاق بموضوع معارضته بما يعرضه من صورها وما يضيفه إليها ، فكأنه ينجح أيضا فى توصيل التجربة ، وهو ما يعد - نقديا - مطلباً أساسيا للحكم للعمل بالأصالة ، أو عليه بالزيف والضعف ، إن هو افتقده ، إذ لا شك أن تجربة الغربة أمام إيوان الأكاسرة تشبه - إلى حد بعيد - تجربة التفى التى عاشها شوقى هناك فى أسبانيا ، فلدى البحترى نفسٌ ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معاش وماض مشرق تتذكره ، وهناك - أيضاً - ذاكرة فاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك الماضى لعلّها تنقذ من خلالها حطام نفسه الحزينة ، وهو ما يربط - بالضرورة - بين العملَيْن والتجربتين ، ثم تنعكس - بالقطع - فى صيغ المعالجة الفنية لدى الشاعرين كليهما مما يكشفه من الدرس التطبيقى لإبداع كل منهما .

ومن خلال تحليل المعانى الإنسانية العامة ، ومن واقع خطرات النفس الخاصة لدى كل شاعر على حدة ، يظل الطريق مفتوحا أمام الدرس الأدبى لاستعراض تفاصيل الصور المشتركة ، وكشف أبعاد الصيغ المكررة حرفيا ، وهو ما يحتاج إلى تحليل خاص للحكم عليها بين مقومات التراث وعناصر التجديد ، أو بين أجنحة خيال قديمة بدت منقولة على حالها ، أو من خلال ملكات لغوية وتصويرية أضافت إليها فزادتها ثراءً وعمقاً ، وكشفت عن ثقافة صاحبها ووجدانه مبدعا ومبتكرا .

وبذا تظل المعارضة الشعرية وثيقة الصلة بما عرضناه فى محاولة تحديد أصول الحركة الأدبية ، بل تكاد تبدو امتدادا طبيعيا لتلك الأصول ، وإن شئت فقل أنها ترجمة فعلية لتفاعلها وتداخلها ، لأننا فى حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد ، وإذا نحن - أيضا - بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التميز ما يزيد الرؤية وضوحا وثراءً ، وكذا أمام مطلب التغلغل فى تحليل المعانى ، وفروق الألفاظ ، وتباين الأساليب ، والبحث والتنقيب وراء المادة مرة هنا وأخرى هناك ، إذ لا شك

أن ثنائية مادة الدرس تؤدي - بالتبعية - إلى ثنائية التأمل مع مزيد من التحليل ، وضمان تنوع أساليب العرض والتجديد سعيا وراء استكشاف الظواهر ، والتعمق وراء العلل والأسباب ، وفى النهاية ضمان التمهيد لإمكانية إصدار الأحكام النقدية فى منطقة التقويم بشكل مقبول .

ففى النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأصالة ومعالمها موزعة بين التراث والابتكار ، مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانية والزمانية ، وإمكانية تغاير حالة الشاعر النفسية عبر النص الواحد ، لعله يترصد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبى ، أو التاريخ السياسى ، وكذا يتبين علاقاته المتداخلة فى مجالات المعارف السائدة فى عصره ، أو السابقة عليه ، بما يكفى لدراسة عصرَيْن فى آن واحد ، وكذا دراسة شاعرَيْن وتجربتَيْن وقصيدتَيْن ، فهو نموذج من الدرس الأدبى المتميِّز ، يحتاج مزيدا من الجهد لأنه - آنذاك - سيزيد البحث النقدى ثراء وعمقا بمثل تلك المزاوجات المدروسة تحليلا .

الباب الثاني

مجـــالات التطبيــق والرؤى التحليلة

الفصل الأول :

البائيات واغتراب الذات :

١- يائيــة الأسر (من منظومة الحرب الجاهليـة).

٢- رثـــاء الآخر (من أعماق راث متخصـــــص).

٣- رثائيـة النفس (مــن الصعلوك إلى المجاهــد).

٤- المرثيـة الجماعية (رحابة الموقف الإنسانــى).

(١) يائية عبد يغوث بن وقاص الحارثي

(١) ألا لا تلُومانى كـفَى اللومُ مَابيـا ... فـمـا لكُمـا فى اللّوم خـيرٌ ولا ليـا

(٢) ألم تَعْلمَـا أن الملامَـةَ نفـعُـهـا ... قليلٌ ومـا لَوْمى أخى من شمَاليـا

(٣) فـيـا راكـبـاً إمَّا عـرضتَ فـبلّغَنْ ... نداماىَ من نجرانَ أنْ لا تلاقـيـا

(٤) أبا كَـرِب والأيهـمَـيْن كلَيْـهـمـا ... وقيسًا بأعلي حضرموتَ اليَمانيا

(٥) جزىَ الله قـومى بالكُلاب مـلامـةً ... صـريحَـهـمُ والآخـرين المواليـا

(٦) ولو شـئتُ نجَّتني من الخليل نَهْـدةٌ ... ترى خلفَـهـا الحُـوُّ الجـيـادَ تواليـا

(٧) ولكنـنى أحـمـي ذمـارَ أبيكمُ ... وكـان الرمـاحُ يختطفْنَ المُحَامـيـا

(٨) أقـولُ وقَـدْ شـدُّوا لسـانى بنسْـعَـة ... أمـعـشـرَ تَيـمٍ أطلقـوا عن لسـانيـا

(٩) أمـعشـر تيم قـد ملكتم فـأسْجِحـوا ... فـإن أخـاكـم لم يَكُنْ من بوائيـا

(١٠) فـإن تقـتُلوني تقـتُلوا بى سـيـدا ... وإن تُطلقُـوني تحـربُونى بماليـا

(١١) أحقًا عـبـاد الله أن لستُ سامـعـا ... نشـيـد الرِّعـاءِ المُعْـزِبين المتـاليـا

(١٢) وتضـحكُ منى شيـخَـةٌ عـبـشَـميَّـةٌ ... كـأنْ لم ترىْ قـبلي أسـيـراً يمانيـا

(١٣) وظل نسـاءُ الحى حَـولَىَ رُكّـدا ... يراودْنَ منى مـا تريد نسـائيـا

(١٤) وقـد عَلمَتْ عـرسى مليكةُ أننى ... أنا الليثُ مَـعْدُواً علىَّ وعـاديا

(١٥) وقـد كنت نحّارَ الجَزور ومـعـملَ الـ ... مطىِّ وأمْـضى حيثُ لاحَىَّ مـاضيـا

(١٦) وأنحَـرُ للشَّـرْبِ الكرام مطيَّـتى ... وأصـدعُ بين القـيـنَتْين ردائيـا

(١٧) وكنتُ إذا مـا الخيلُ شمصَّهَا القنا ... لَبـيـقـاً بتـصـريف القناة بَنَانيـا

(١٨) وعـادية سـومَ الجـراد وزَعْـتُـهـا ... بكفىَّ وقـد أنحَـوْا إلىَّ العـواليـا

(١٩) كـأنّىَ لم أركبْ جـواداً ولـم أقُلْ ... لخـيلىَ كُـرّى نَفِّسى عن رجَـاليـا

(٢٠) ولـم أسـبـأ الزقَّ الروىَّ ولـم أقُل ... لأيسار صِدْق:أعظموا ضوءَ ناريا[1]

(١) (المفضلية رقم ٣٠في المفضليات بتحقيق أحمد شاكر (عبد السلام هارون) .

(٢) يا ثيتا الخنساء فى اخويها

(أ)

(١) ألا أيُّهــا الديكُ المنادى بسُــحْــرة ... هلُمَّ كـذا أخـبْـرِكَ مـا قَـدْ بدا ليـا
(٢) بداً لِىَ أنىَّ قــد رُزئتُ بِفْــتــيَــةٍ ... بقـيــة قــومٍ أورثُونى المبــاكــيــا
(٣) فلمــا ســمـعتُ النائحـات تَنُحْنَهُ ... تعـزيتُ واسـتـيـقنتُ أن لاأخَـاليـا
(٤) كصخر بن عمرو خير مَنْ قد علمتُه ... وكـيف أُرَجىِّ العـيشَ ضلَّ ضـلاليـا
(٥) ومــــالِىَ لا أبكى على من لَوأنَّه ... تقــدم يَومِى قــبله لبَكَّى ليـــا
(٦) وإن تُمْسِ فى قــيس وزيد وعــامــر ... وغـسـان لم تسـمع له الدهر لأحيـا

(ب)

(١) أرى الدهرَ أفنى معشرَى وبنى أبى ... فـأمـسـيتُ عَـبْـرَى لايجفُّ بكائيا
(٢) أيا صَخْرَ هل يُغنى البكاء أو الأسَى ... على مَـيتٌ بالقـبـر أصـبحَ ثاويا
(٣) فـلا يُبـعـدَنَّ اللهُ صـخـراً فـإنه ... أخو الجود يبنى للفَعَال العَواليا
(٤) سـأبكيـهـمـا واللهُ مـا حقٌ والهٌ ... ومـا أثبتَ الله الجـبـال الرواسـيـا
(٥) سقى اللهُ أرضا أصبَحتْ قد حَوَتْهمَا ... من المُسْتَـهـلات السحـابَ الغَـواديا
(٦) إذا مــا امــرؤٌ أهدىَ لمَيْتٍ تحـيــةً ... فـحـيـاكَ ربُّ الناس عنىِّ مُـعـاويا
(٧) وهوَّن وجــدى أنَّنى عَنْ مــعــاويا ... كـذبت ولم أبخل عليـه بِمَـاليـا[1]

---

(١) ديوان الخنساء ، ت د. ابراهيم عوضين ١٩٨٦ ص ٤٢٣ - ٤٢٤ .

(٣) يائية مالك بن الريب

(١) ألا ليتَ شعري هَلْ أبيتَنَّ ليلةً   بجنب الغَضَا أُزْجِي القِلاصَ النواجيا

(٢) فليت الغضَا لم يقْطَع الركبُ عَرْضَهُ   وليت الغضا ماشَى الرِّكابَ لَيَاليا

(٣) لقد كان فى أهل الغَضَا لو دنا الغَضَا   مزارٌ ولكن الغضا ليس دانيا

(٤) ألم ترني بعتُ الضلالةَ بالهُدى   وأصبحتُ في جيش ابن عفَّان غازيا

(٥) وأصبحت فى أرض الأعاديَ بعدما   أرانِيَ عن أرض الأعادى قَاصيا

(٦) دعانى الهوى من أهل أوْدٍ وصُحْبتَى   بذى الطَّبَسَيْن فالتفَتُّ ورائيا

(٧) أجبتُ الهوى لما دعانى بزَفْرَةٍ   تقنَّعْتُ منها - أن] ألام - رَدائيا

(٨) أقول وقد حَالَت قُرَى الكُرْدَ بيننا   جزى الله عمراً خيرَ ما كنتُ جَازيا

(٩) إن اللهُ يُرْجِعْنى من الغَزْوِ لا أرى   وإن قلَّ مالى طالباً ما ورائيا

(١٠) تقول ابنتى لما رأت طولَ رِحْلَتى   سِفَارُكَ هذا تاركى لا أبَاليا

(١١) لعمرى لئن غالَتْ خراسانُ هامَتى   لقد كنت عن بابَىْ خراسان نائيا

(١٢) فإن أنْجُ من بابَىْ خراسان لا أعُدْ   إليها وإن منَّيتمونى الأمانيا

(١٣) فللـه درى يوم أتركُ طائعا   بنىَّ بأعلى الرقمَتَيْن وماليا

(١٤) ودرُّ الظِّباء السانحات عَشيَّةً   يُخبِّرن أني هالكٌ من ورائيا

(١٥) ودرُّ كبيرَىَّ اللذين كلاهما   علىَّ شفيقٌ ناصحٌ لو نَهانيا

(١٦) ودرُّ الرجال الشاهدين تفتُّكى   بأمرِىَ ألا يقصرُوا من وَثَاقيا

(١٧) ودرُّ الهوَى من حيث يدعو صُحْبَتى   ودرُّ لَجَاجاتى ودرُّ انتهائيا

(١٨) تذكرتُ من يَبْكى علىَّ فلمَ أجِدْ   سوَى السيفِ والرمح الرُّدَيْنى باكيا

(١٩) وأشقرَ محبوكٍ يجرُّ عَنَانَهُ   إلى الماءِ لم يترك له الموتُ سَاقيا

(٢٠) ولكن بأكنَاف السُّمينة نسوةٌ   عزيزٌ عليهنَّ العشيةَ مَابِياَ

(٢١) صريعٌ على أَيدي الرِّجال بقفرةٍ   يُسَوُّون لحدى حيث حُمَّ قَضَائيا

(٢٢) ولما تراءَتْ عند مروٍ مَنيَّتي   وخلَّ بها جسمى وحانت وفاتيا :

(٢٣) أقول لأصحابى : ارفعونى فإنه   يُقَرُّ بعينَى إنْ سُهَيْلٌ بَدَا ليا

(٢٤) فيا صاحبَىْ رَحْلى دنا الموتُ فأنزلا   برابيةٍ إنى مُقيم لياليا

(٢٥) أقيما عليَّ اليومَ أو بعضَ ليلةٍ   ولا تُعْجلانى قد تبيَّن شَانيا
(٢٦) وقُومَا إذا ما استُلَّ روحي فهيِّئا   لى السِّدْرَ والأكفانَ عندَ فَنَائيا
(٢٧) وخطَّا بأطراف الأسنة مضجعى   وردَّا على عينَىَّ فضلَ ردائيا
(٢٨) ولا تحسُدانى بارك الله فيكما   من الأرض ذات العَرْض أن توسعا ليا
(٢٩) خُذانى فجُرَّانى بثوبى إليكما   فقَدْ كنتُ قبل اليوم صَعْبًا قياديا
(٣٠) وقد كنتُ عطافا إذا الخيلُ أدبرَت   سريعاً لدى الهَيْجا إلى من دعانيا
(٣١) وقد كنتُ محموداً لدى الزَّاد والقِرَى   وعَنْ شتمىَ ابن العم والجار وَانيا
(٣٢) وقد كنتُ صبَّارا على القِرْنِ في الوغى   ثقيلاً على الأعداء عَضْبًا يمانيا
(٣٣) فطورا تَرانى فى ظِلالٍ ونعمةٍ   وطوراً تَرانى والعتاقُ رِكَابيا
(٣٤) ويوما تَرانى فى رحىً مستديرةٍ   تمزِّقُ أطرافَ الرماحِ ثيابيا
(٣٥) وَقُومَا على بئر الشُّبَيْك فأسْمِعا   بها الغرَّ والبيضَ الحسانَ الرَّوانيا
(٣٦) بأنكما خلَّفْتُمانى بقَفْرَةٍ   تهيلُ علىَّ الريحَ فيها السَّوافيا
(٣٧) ولا تنسيا عهدى خليلَّى بعدما   تقطَّعُ أوصالى وتَبْلَى عظاميا
(٣٨) ولن يعدَمَ الولدانُ بثًّا يعيبُهم   ولن يعدمَ الميراثُ منى المواليا
(٣٩) يقولون لا تبعُدْ وهم يدفنُونَنى   وأينَ مكانُ البعد إلا مكانيا
(٤٠) غداةَ غدٍ يا لهف نفسى على غدٍ   إذا أدلجُوا عنىَّ وأصبحتُ ثَاويا
(٤١) وأصبحَ مالى من طريفٍ وتالدٍ   لغيرى وكان المال بالأمس ماليا
(٤٢) فيا ليت شعرى هل تغيَّرت الرحا   رحا الحَرْب أم أضْحَتْ بفَلج كما هيا
(٤٣) إذا الحىُّ حلوها جميعا وأنزلوا   بها بقراً حُمَّ العيون سواجيا
(٤٤) رَعَيْنَ وقد كاد الظلامُ يَجنُّها   يَسُفْنَ الخُزامى مرةً والأقاحيا
(٤٥) وهل أتركُ العيس العوالىَ بالضُّحى   بُركبانها تعلُو المتَان الفَيافيا
(٤٦) إذا عَصَبَ الرُّكْبانُ بين (عُنيزة)   (وبولان) عاجوا المُنَقيات النواجيا
(٤٧) فيا ليت شعرى هل بكت أمُّ مالك   كما كنتُ لو عالَوْا نعيَّك باكيا
(٤٨) إذا متُّ فاعتادى القبورَ وسلِّمى   على الرمس أسُقيت السحاب الغواديا
(٤٩) على جَدَث قد جرَّت الريح فوقَه   تراباً كسَحْق المَرْنبانى هابيا
(٥٠) رهينةُ أحجار وترب تضمنت   قرارتُها منى العظامَ الباليا

(٥١) فيا صاحباً إمّا عرضتَ فبلّغَنْ بنى مازن والريبَ أن لا تلاقيا
(٥٢) وعزّ قلوصى فى الركاب فإنها ستُفْلقُ أكبادا وتُبْكى بواكيا
(٥٣) وأبصرتُ نارَ المازنيات مُوهنا بعلياءَ يَثْنى دونَها الطرفُ دانيا
(٥٤) بعودَىْ ألنَجْوج أضاءَ وقودَها مَهاً فى ظِلال السِّدر حُورا جوازيا
(٥٥) غريبٌ بعيدُ الدار ثاوٍ بقفرةٍ يدَ الدهر معروفاً بأن لا تدانيا
(٥٦) أقلّب طرفى حول رحلى فلا أرى به من عيون المؤنسات مراعيا
(٥٧) وبالرمل منا نسوةٌ لو شهدننى بكيْنَ وفدّيْنَ الطبيب المداويا
(٥٨) وما كان عهد الرمل عندى وأهله ذميما ولا ودعتُ بالرمل قاليا
(٥٩) فمنهنّ أمى وابنتاى وخالتى وباكية أخري تهيج البواكيا[1]

---

(١) الأمالى ١/٣٥ .

(٤) يائية الشريف الرضى

(١)	أقـــول لركب رائحين : لعلكم	تَحلّون من بعدى العقيقَ اليمانيا
(٢)	خذوا نظرة منى فَلاَقُوا بها الحمَى	ونَجْداً وكثبانَ اللّوى والمطاليا
(٣)	ومُرّوا على أبيات حىٍّ برامةٍ	فقولوا : لديغٌ يبتغى اليوم راقيا
(٤)	عدمت دوائى بالعراق فربما	وجدتُم بنجد لى طبيبًا مداويا
(٥)	وقولوا لجيران على الخَيْفِ من منىً	تُراكُمْ مَنْ استبدلتُمُ بجواريا
(٦)	ومن حل ذاك الشِّعب بعدى وراشقت	لواحظُهُ تلك الظباءَ الجَوازيا
(٧)	ومن وردَ الماء الذى كنتُ واردا	به ورعىَ الروضَ الذى كنتُ راعيا
(٨)	فو الهفتنى كم لى على الخَيف شهقةً	تذوبُ عليها قطعةٌ من فُؤاديا
(٩)	صَفَا العيش من بعدى لحىٍّ على النقا	حلفت لهم لا أقربُ الماءَ صافيا
(١٠)	فيا جبلَ الريّان إن تَعْرَ منهمُ	فإنى سأكسوكَ الدموعَ الجواريا
(١١)	ويا قرب ما أنكرتُمُ العهدَ بَيْنَنا	نسيتُم وما استَوْدَعتُمُ الوُدَّ نَاسيا
(١٢)	أأنكرتُمُ تسليمَنَا ليلةَ النَّقا	وكموقفَنا نَرْمى الجمَارَ لَيَاليَا
(١٣)	عشيةَ جَارَانى بعينيه شادنٌ	حديثُ النَّوى حتى رمىَ بى المراميا
(١٤)	رمى مَقْتَلى من بين سجْفَىْ عَبيطه	فيا رامياً لا مَسَّكَ السُّوء راميا
(١٥)	فيا ليتنى لم أعلُ نَشْزاً إليكم	حراماً ولم أهبط من الأرض واديا
(١٦)	ولم أدر ما جَمْعٌ وما جمرتاً منىً	ولمْ ألقَ فى اللاقين حيًّا يمانيا
(١٧)	وياويحَ قلبى كيفَ زَايَلْتُ فى منى	بذي البان لا يُشْرَيْنَ إلا غواليا
(١٨)	ترحلتُ عنكمُ لى أمامىَ نَظْرةٌ	وعَشْر وعَشْرٌ نحوكم لى ورائيا
(١٩)	ومنْ حَذَر لا أسألُ الركبَ عنكمُ	وأعلاقُ وجدى باقياتٌ كما هيا
(٢٠)	ومن يسأل الركبانَ عن كلِّ غائب	فلابد أن يَلقَى بشيراً وناعيا
(٢١)	وما مُغْزِلٌ أدماءُ تُزْجى بروْضَة	طَلاً قاصراً عن غاية السِّرب وانيا
(٢٢)	لها بَغَماتٌ خلفَه تُزْعجُ الحَشَى	كجَسِّ العذارى يختبرن الملاهيا
(٢٣)	يحُور إليها بالبُغام فتنثنَى	كما التفت المطلوبُ يَخشىَ الأعاديا
(٢٤)	بأروعَ من ضمياءَ قلباً ومهجةً	غداةَ سمعنا للتفرُّق داعيا
(٢٥)	تُودِّعنا ما بين شَكْوى وعَبْرة	وقد أصبحَ الركبُ العراقىُّ غاديا
(٢٦)	فلم أر يوم النَّفْر أكثر ضاحكا	ولم أرَ يومَ النفر أكثرَ باكيا

تجارب اليائيات ونموذج المعارضة

(١) يائية الأسر وعبد يغوث

(١)

قريبة إلى النفس هذه الياء التى اختتمت بها القصائد كحرف روى لها ، فى ظلال هذا الكم من التجارب المتشابهة ، ألأنها ياء « الأنا » فى موقع المفعولية أو الإضافة ، فى منطقة لا تحتمل إلا صدق تعبيرها عن صدى الواقع عليها ، وتستكمل بألف الإطلاق التى تزيد الصوت فيها ألما وتشبعه حنينا وحزنا ؟ ربما!

. وربما سمحت لنا قراءة بعض من هذه التجارب بكشف مدى صدق الإجابة على هذا التساؤل ، وعندئذ تأتى الإجابة عليه شافيةً مقنعة إلى مدى بعيد ، فمع صورة التجربة الأولى نجد الشاعر الجاهلى اليمنى يهزم مع قومه ، ويجره سوء حظه لأن يقع أسيرا فى صفوف أعدائه ، بعد أن كان قائدا لقومه « مذحج » ، ويحاول الأسير أن يفدى نفسه ، ولكن أنّى له ذلك وقد تمادت « تميم » فى حرصها عليه ، بل أبت إلا قتله «بالنعمان بن جساس» قتيلهم فى يوم «الكلاب الثانى» ، وهو موضع أسر « عبد يغوث بن وقاص الحارثى » ، ولم يكن عبد يغوث قاتله ، ولكن تميما تنتهى بالرأى إلى إجماع الرغبة على قتله كفارس مذكور فى قومه، وشاعر ذائع الصيت بينهم ، وكانوا قد شدوا لسانه لئلا يقدم على هجائهم ، أو التعريض بهم ، أو رصد مثالبهم .

ولما أدرك الفارس الأسير أنه مقتول لامحالة ، طلب إليهم أن يطلقوا لسانه ، لعله يذم أصحابه ممن تركوه وغدروا به ، أو لعله يرثي نفسه قبل موته ، وكما طلب منهم أن يختاروا له قتلة كريمة تليق بمكانته وفروسيته ، فأجابوه إلى رغبته ، وسقوه الخمر ، وقطعوا له عرقا يقال له الأكحل ، وتركوه ينزف حتى مات .

ويقال أنه نظم يائيته المشهورة وقد جُهز للقتل ، فراح من خلالها يحكى قصة ألمه إزاء ما كان من قومه ، وقد تركوه حين هزموا ، ولو شاء الفرار لسهُل عليه أمره ، ولنجا من مأزق أسره ، ولكنه آثر الثبات من أجل حماية قومه ، فإذا به في موقف لا يُحسد عليه بين مهانة ومذلة يترجمها موقف نساء تميم منه ، وهن يهزأن به ، ويسخرن منه ، ويراودنه عن نفسه ، وليس أمامه من عزاء يسلي به نفسه إلا مشاهد من ماضيه العريق يفرُّ إليها ، يتلمّس من

خلالها سلوته عن آلام واقعه ، ولذا راح يبني قصيدته بناءً تقريريا أقرب ما يكون إلى المباشرة منه إلى التصوير ، مما يعكس قربه من حس المرتجل ، ويترجم إدراكه رهبة الموقف ، وخضوعه للإيقاع السريع للأحداث بين هزيمة ، ثم أسر ، ثم رغبة في قتله ، وتجهيز له لأن يقتل ، ولذا يبدأ قصيدته بالنَّهْي عن اللوم الذى لا يجد له قيمة ، وكثيرا ما نأى بنفسه عن أن يلوم ، فما بالك به موضعا لهذا الملام ، وهو الذى ارتضى لنفسه الثبات حتى أُسر ، وكان يمكنه الفرار والنجاة ولكنه لم يشأ .

ثم ينتقل إلى عرض قصة أسره ، ويعرض منها فى لمح خاطف ليوم الكلاب ، ويذكر ثباته يومئذ ، ويكرر رفضه للفرار حين رأى الهزيمة أمراً محققا له ولقومه ، بعدها يعيش مع قصة أسره بكل صورها الفنية الكئيبة ، مما يدفعه إلى معاودة ذكريات الماضى التى يغلب عليه فيها ذلك الأسى إزاء تصوير بطولاته ، وماكان من متعة فى حياته ، لعله يخفف شيئاً من أحزانه وهو ينتظر الموت .

وهو يدير يائيته حول صيغة النهى المكررة والأمر (ألا لا تلومانى ، فبلغن ، فأسجحوا ...) وكأنه يطرحها على أكثر من مستوى نفسى ، فهو يرفض اللوم إباءً وأنفة ، ويطلب الإبلاغ حنيناً وشوقا إلى القوم والأرض ، ثم يطلب التيسير عليه ، وهو فى موقف يدعو إلى الإشفاق والرحمة به فيبدو ضعيفا مستسلما إلى حد واضح جلى .

وبتكرار هذه الأفعال يتكرر موقف «الأنا» فى وضعها الانهزامى (لاتلومانى ، مابيا ، ولا ليا ، مالومى ، شماليا ، نداماى ، لجتنى ، لسانيا ، بى ، ماليا ، نسائيا ، ردائيا ، بنانيا ، رجاليا ، ناريا) ولعل أداء الضمائر بهذه الصورة المتزاحمة يعكس جوهر ذلك البعد النفسي الذى يحسه الشاعر إزاء هزيمته وأسره معاً ، فلم يشأ أن يتحدث عن ذاته (الفاعلة) ، إلا فى سياق عتابه المرير لقومه ومؤاخذته إياهم (ولكننى أحمى ذمار أبيكم) ، وحين ينفى عن نفسه قتل فارس أعدائه (لم يكن من بوائيا) . ثم يستجمع قوته حين يستعيد مشاهد فخره عبر الذاكرة ، فيعود إلى الماضى بإشراقة صوره (كنت لبيقا ... وزعتها ، ركبت جوادا ، قلت كرى ، سبأت الزق ، قلت لأيسار صدق ... إلخ .

وكأن الشاعر يتحول بلغته تحولا بعيدا بين المشهدَيْن ، مشهد ماضيه وحريته وسيادته كقائد بارز وعَلَم مشهور فى قومه ، وبين موقفه فى أسره وقد فَقَد كل مقومات فروسيته ،

فتحوّل بضمائره من الفاعلية إلى المفعولية ليعيش من خلالها تلك الأبعاد النفسية المتضاربة المتصارعة .

فهو يؤكد حواره المتناقض من خلال توزيع ضمير الأنا بهذه الصور التي تلخص قصته صريعا بين الواقع ، وبين استعادة شريط الذكريات في الأبيات (١ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ - ٢٠) .

وإن كان يعود فيوجز قصته من خلال بلورة أخطر ما فيها حين يتوقف في ثلاثة أبيات فقط عند ازدحام المشاهد (٨ - ١٠) ففيها يذكر ما كان من شد لسانه ، وأيضا ما كان حديثه إلى خصومه ، وهو يعرض طلبه منهم معاوداً ذكره أسره ، ومحاولا تبرئة نفسه من دم أخيهم ، ثم يطلب منهم مزيداً من الحرص والرأفة في قتله .

وفي زحام هذه الأحداث الغريبة والمفزعة للشاعر لم ينس فخره بنفسه من خلال معاودة الذكريات (١٥-٢٠) ، وفيها يسجل حنينه إلى المكان ، كما عرضه في الأبيات الأولى (٣ ، ٤) ، ومن خلال حديث الذكريات يكاد الشاعر يتوحّد مع الماضي ، لولا صحوة الحاضر وإلحاح آلامه على نفسه ، إذ يبدو هذا التوحُّد ظاهرا من خلال ما يصوره من (نحر الجزور ، المطي ، الرحلة ، الشرب ، زعامة الندماء ، الخيل ، الرماح ، الأيسار ...) ، وهل للفارس ما هو أفضل من مجمل تلك الذكريات ليكون سيدا في قومه وموضعا لإعجابهم به ، والتفافهم حوله ؟

ويبدو موقفه من « الأنت » موزعا بين الفريقَيْن ، بين قومه وخصومه ، فإذا ما تعلق الأمر بقومه بدا عاتبا عليهم وساخطا ، منذ تهديده لهم بعدم اللقاء (٣) ، إلى ما يردده من الأسماء (٤ ، ٥) ، إلى ما يرصده من مرارة العتاب في البيت الخامس ، وكذا من أسلوب المنّ عليهم بما قدمه لهم في البيت (٧) .

وعبر الأماكن والرفاق ، ومن خلال الندماء ورصيد الأسماء ، وذكر القوم وعمومية الحكم ، ونشر العتاب لطبقات قومه ، يتحرك الشاعر من هذه الزاوية في مقابل تصوير الفريق الآخر من خصومه ، وقد أخطأوا في حقه حين شدوا لسانه (٨) مما ترتب عليه تحذيره لهم (٩) ، وضيقه بسخرية نسائهم منه (١٢) ، إلى محاولته الانصراف عن كل هذا ، وتجاوز آلامه في محاولة للولوج إلى عالم الذكريات الماضية الذي يعتد به وبها .

ولم يشأ الشاعر الفارس أن يصرح بكيفية وقوعه فى الأسر ، ولم يسهل عليه أن يسمى نفسه أسيرا صراحة ، بقدر ما جاء الحديث لديه مضمنا فى لغة الأسير اليمانى مرة واحدة (١٢) ، وهو ما دفعه إلى رثاء النفس ، وعتاب القوم فى خط واحد .

فإذا ما جاء إلى عالم النساء طرح المفارقات ، وتبدت عنده الصور المتناقضة التى يضيق بها من تلك السخرية التى يلقاها من نساء خصومه ، وكيف راح يرفض الاستجابة لهن ، وكأن أولئك النسوة يذكرنه – مجرد تذكرٌ – بنساء قومه ممن عرفن عنه فروسيته ومروءته وما اجتمع فيه من المثل العليا مما لاتراه نساء الأعداء ، وكأنه بذلك ينقذ كرامته الممتهنة بعرض تفصيل ذلك الماضى ثانية من خلال اصطناعه لغة حوارية مع المرأة فى الأبيات (١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦) .

ويبقى من سمات تجربته ما قصد إلى تكراره فى الأبيات من ألفاظ دالة على طبيعة مواقفه من تكرار اللوم (٣ مرات) فى البيت الأول ، ثم مرتين فى البيت (٢) ، وأخرى سادسة فى البيت (٥) ، وكذا تكرار الحِمَى رهنا بفروسيته مرتين (٧) ، واللسان تعلقا بشاعريته مرتين ، وهو ما يعرضه فى صور أخري ، على نحو ما أورده من رد أعجاز بعض الأبيات على صدورها فى العدو (١٤) ، المطى (١٥ ، ٦) ، الجواد والخيل (٩) وهو تكرار يطرح بُعْداً كميا لذلك الحنين الذى يعيشه إزاء مشاهد الماضى ، وهوما يتأكد مرة أخري بما يذكره من أعلام لها إيقاع خاص فى نفسه مثل (نجران) (حضرموت) فى البيتين (٣ ، ٤) ، إلى جانب تصوير نسبة « اليمانى » الذى طالما اعتدَّ به مراراً .

(٢)

فإن شئنا التوقف عند البعد النفسى لدى الشاعر الأسير بدا لنا وقد تشبث بمكانته قائداً بين قومه حتى اكتشفنا دوره وشجاعته وفروسيته إلى جانب ارتباطه بأبناء طائفته من جنده وعشيرته وأصدقائه منذ استهلال القصيدة :

ألا لا تلومانى كفى اللوم ما بيـــا   فما لكما فى اللوم خير ولا ليـــا

ويبقى لديه مؤكدا فى البعد النفسى أنه بدا شديد التشبث بمقومات الحياة ، وكأنما قصد إلى رفض فكرة الموت بصرامة وتحايل ظاهرين ، فإن بدا له شبح الموت ظاهراً فى عيون القوم أو فى حوارهم حوله نراه يحاول كسر حاجز الزمن عوداً إلى الماضى بحترٌ الذكريات ، فهل إلى

عودتها من سبيل ؟! على الأقل هي تعزية للنفس عن ألم التجربة ، أو هي إغفاءة مؤقتة كفيلة بأن تنسيه ما يدبر له من أمر المو ت ، وما قد ينتظره من مواجهة قطعية للمصير ، فهو التحايل علي إبقاء الحياة إن أمكن ذلك ، وهو التشبث بصور الماضي من خلال ذكريات يرددها ، ربما أسهمت في التخفيف عنه نفسيا ، وربما أنقذته من مهانة الاستغراق الكامل في هول الخطب الذي أحاط به من كل جانب ، ومن تلك الرموز ما استوقفه من :

صحبة الرفاق / نحر المطايا / سبأ الزق / ضوء النار للأضياف / موقفه بين القيان يصدع الرداء ... الخ .

وكأنما قصد من وراء ذلك الإبانة عن موقفه الاجتماعي بين أقرانه وضيوفه ، ثم بين ندمائه وجواريه في زحام مجالس المنادمة بين عبث السكارى وعربدة المخمورين .

وتستبد به مشاهد الماضي من خلال هذه المستوى الفردي إلى مستوى آخر قَبَلي حين يستعيد ذكريات حياته القبلية من خلال ما تستحضره الذاكرة الصوتية لديه من «نشيد الرعاء المعزبين المتاليا » على حد تصويره .

وكأنما بلور وجدانه من خلال وجدان جماعته التي انفصل عنها حين أسره خصومه ، وبقي له منها أن يتوحَّد معها - فقط - عبر قياسات الماضي فحسب ، مما يدفعه إلى حزن وأسى غامر حين تلح على ذاكرته آلام لحظة الأسر ، وإن كان يتعزَّى بعدم فراره منه ، ولو أراده لاستطاع ، ولكنه أبى ذلك ، فأني له القرار وهو سيد القوم وقائدهم :

ولو شئت نجتّني من الخيل نَهْـــدَةٌ   تَرَى خلفها الحُوَّ الجياد تواليـــــا

وتتوزع مواقف الشاعر الأسير بين ذكريات ماضيه وآلام واقعه ، فلا يجد أمامه من كلٍّ إلا ما يحزنه ويبكيه ، خاصة بعد أن وجد نفسه موطنا للسخرية ومجالا لاستهزاء السجانة به :

وتضحك مني شيخة عبشميـــــة   كأنْ لم تَرَىْ قبلي أسيراً يمانيـــا

وكأن هذه السخرية كانت دافعا آخر وراء فخره الفردي والقبلي معاً ، وكأنما أراد أن يسجل لها وللقوم أبعاد مكانته ، إن كانوا يجهلونها ، وكأنما راح يجدُّ في البحث عن صيغة من صيغ التوازن الذاتي بين ألم المصاب والضعف وبين تمثل حالة القوة والسطوة ، تلك التي يستمدها من أعماق ذلك الماضي بكل ذكرياته ، حيث يتحول الفخر هنا إلى باب من ابواب

عزاء النفس ، وعندها تتناقض المواقف حتى من واقع نظرته للآخر على نحو ما تحكيه مواقفه من عالم المرأة موزعة بين زوجة الفارس :

وقد علمت عرسي مليكة أنني　　أنا الليث معدوًا عليَّ وعاديا

وبين صورة السجّانة التى رأيناها تستوقفه ، وحتى بين جموع النساء من أهل الخيانة :

وظلَّ نساءَ الحي حولي ركدا　　يراودن مني ما تريد نسائيا

وعبر تضاد هذه الصور يتجلّى تضاد عالم الشاعر صراعاً بين الماضى والحاضر ، مما يدفعه إلى قبول صيغة التفاوض مع القوم ، بدءا من محاولته تبرئه نفسه من تهمة لاصلة له بها :

أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا　　فإن أخاكم لم يكن من بوائيا

إلى محاولة إغرائهم بفك أسره وقبول فدائه :

فإن تقتلوني تقتلوا بى سيدا　　وإن تطلقونى تحربونى بماليا

إلى طلبه منهم أن يفكوا لسانه :

أقول وقد شدوا لساني بنسعة　　أمعشر تيم أطلقوا من لسانيا

مع مراعاة ما يعكسه مثل هذا الموقف من خوف القبائل من كلمة الهجاء حتى فى لحظة الموت ذاتها ، ألم يعرفوا أن جرح اللسان كجرح اليد » و أن « القول ينفذ لا تنفذ الإبر » كما صرح بعض القدماء فى سياق أشعارهم[1] ، ولعل الأمر قد فرض نفسه حتى على البيئات النقدية إذا ما أخذنا بمقولة ابن رشيق من إباحة الفخر للشاعر الجاهل بنفسه دون سواه (ليس لأحد أن يطرى نفسه ويمدحها فى غير منافرة إلا أن يكون شاعراً فإن ذلك جائز له فى الشعر غير معيب عليه »[2] .

ومن هنا كان حرص الشاعر على ذكر مناقبه حتى فى حالة الأسر ، وبيان قدرته على التأسيّ والصبر والتجلد ، ومواجهة لحظة الألم ، إلى جانب محاولة النجاة منها عبر ذكريات الوفاء الأسرى التى ربطته بقبيلته عبر ماضيه وحتى لحظة أسره .

---

(١) الأول شطر بيت لامرئ القيس ، والثاني شطر بيت للأخطل

(٢) العمدة ١/ ٢٥ .

(٣)

فإن شئنا نأمل خصوصية أداء الشاعر هنا بين شعراء عصره بدا لنا وكأنما استطاع أن يسمو بنفسه فوق الحدث المرير الذى عاشه ، فبد ا صادقا فى أدائه عبر ماضيه وحاضره معاً ، إذ لم يمنعه إحساسه بقرب الموت من أن يصدق فى التعبير عن لحظة المواجهة فى تفاعلها مع لحظة التذكر في آن واحد ، وكأن الذاكرة لديه تظل فاعلة عبر الاتجاهين : اتجاه المفاوض المرن حين يتحايل ويراوغ ، واتجاه الفارس البطل الذى لا يتوانى عن جمع معالم بطولته من خلال شريط الذكريات ، وبينهما يصر على طرح تناقضات عواطفه من خلال صيغ تعبيرية متوازنة تكشف عن أعماق حالته النفسية فى كلٍّ مما يكشف عن أمرَيْن :

أولهما : طبيعة معايشته الحقيقية للحدث وصدوره عنه بهذا العمق من خلال صوره وتقاريره .

ثانيهما : ربط مقومات البناء الفنى للقصيدة بتلك الدفقة الانفعالية الدالة على دافعه النفسى فى هذه المنطقة المتاحة من مناطق الرثاء .

صحيح أن لقصيدة الرثاء موقعاً خاصا على المستوى الانفعالى باعتبارها لحظة صدق متميزة إذا أخذنا بما جاء فى المرويات حين قيل لأعرابى : مابال المراثى أجود أشعاركم ، قال لأنا نقول وأكبادنا تحترق (١) .

ولكنها تبدو هنا أشد ما تكون صدقاً فهى لحظة لمراجعة تاريخ النفس ، وهى مقارنات بين ماض وحاضر تتلاقى بينهما العناصر الدرامية ، وتتكشف من خلالهما جوانب الصدق ، مما يجعل القصيدة وحدة فنية متكاملة لاتعرف التمزق ولا انفصام الأجزاء ولا تباعد الصور كما عهدنا فى غير هذا الموضوع ؛ ذلك أن القصيدة قد صدرت عن وحدة انفعالية ووحدة زمانية وأخرى مكانية ، فلم يشأ الشاعر تمزيقها بقدر ما قصد إلى تجميع وحداتها فبدت واضحة الفكرة ، متكاملة النسج ، موحدة البناء بما يشيع فيها من توُّحد نفسى ومباشرة ، إلى جانب الحضور الذهنى للماضى مع الحاضر فى توُّحد آخر بدا شديد التمايز والظهور .

وبذا تبدو الصور الكلية للنص أشد ارتباطا بحالة الشاعر فى موقف الأسر ، مما قد

---

(١) البيان والتبيين ٢/ ٣٢٠ .

يدفع إلى استعانته بمعجم الموت والقبر أو ما يتعلق بهما من بكاء ونحيب ، ولكنه أنف من توظيف هذا المعجم فأبى إلا أن يستمر فى معجم الفروسية ، وربما كان قاصداً من وراء ذلك إلى مقاومة فكرة الموت من أعماقه ، فأراد إزاحتها من معجمه اللفظى والتصويرى ، وربما تمنّى إزاحتها من عالمه إن استطاع ، فشغله فخره بنفسه وغلب على منطقة ضمير المتكلم ، وكأنما أراد إثبات بقاء الذات المفردة شامخة حتى الرمق الأخير دون أن يتجاهل دورها الفاعل ، حتى وإن عاد قفزا إلى الماضى ، ثم تردىً أمام آلام الحاضر ، ففى كلٌ تظل الذات بارزة من خلال أداء لفظي مباشر يتسم بالوضوح والسهولة ، دونما قصد إلى إغراب أو وحشية أو تكثيف مفردات غامضة ، فهى الحقيقة ناصعة أمام عينَىْ الشاعر بما لايستوجب غموضا ولا إغراقًا ، ولا حتى تعدُّدا فى وحدات النص الفنية ، مما أضفى عل القصيدة ذلك التُّوحد العضوى والموضوعى بشكل متميز لا يحتاج إبانة ولا مزيد تعليق أو إطالة توقُّف.

(٢) رثاء الآخر (الخنساء)

(١)

وفيه تتحرك الخنساء عبر ثلاثة مستويات ، مستوى الرؤية الكئيبة والرغبة فى إخبار نذير الصباح بكآبه التجربة وطبيعة معاناتها الإنسانية من جراء فَقْد أخويها ، ثم مستوى الألم والحزن الذي ترتب على السابق من ضخامة حجم الرُزء الذى حُقَّ له أن يورثها بكاء لا ينتهى ، ثم ترجمة الحقيقة المرة فى فقدان الأخ موضوع المرثية كمبرر للمستويَيْن السابقين .

وعلي ما تحمله كلتا المقطوعتين من دلالات ضيق النفس الشعرى ، وكآبة النفس البشرية ، ومحاولة رصد التجربة فى إطار خاص من تلك السرعة الفنية الواضحة ، تظل دالة على تكدُّس هذا المعجم البكائى الذي تذيعه عنها الأبيات (٢ ، ٣، ٥) ففيها الرزء بفقدان الفتية ووراثة ذلك البكاء اللامتناهي ، وسماع النائحات ، وفقدان الأخ ، والتصريح بمعاودة البكاء وقد مزج بالحنين الدائم إلى الفقيد بشكل لا يبشر بإمكانية السلو أو النسيان .

ومع انتشار معجم البكاء وأصوات النواح ، ومع العجز عن التسلى و العزاء نجد التكرار المتعمد لتصوير ذلك البكاء مرة أخري فى البيت الخامس ، حين تتعجب الشاعرة من أمر من يلومها على بكائها علي أخ لو سبقته إلى الموت لاستراحت ، ولكان هو نفسه فريسه أحدِّ أنواع البكاء وأشدّها مرارة على نفوس البشر .

وتكاد الشاعرة تتوحَّد مع موضوع تجربتها من زاوية أخيها من ناحية ، ثم من زاوية الموت من ناحية أخرى ، وكأنها رأت الحياة وقد استحالت عَدَما ، ولم يبق أمامها إلا أن تتوحَّد حتى مع ذلك العدم ، فكان الموت أفضل لها من أن تعيش بعد فقيدها :

كصخر بن عمرو خير من قد علمته وكيف أرجي العيش ضلَّ ضلاليـــا

ومع هذا التوحد الذى تتمناه الشاعرة ، تظل تردد تلك الأعلام القَبَلية لعلها تجد بقية من عزاء من خلال بقايا شريط الذكريات أيضا ، فتتذكر اتساع مكانة أخيها بين تلك الأعلام البارزة فى قيس ، وزيد ، وعامر ، وغسان (٦) ، وكأنها من خلال تلك الصيغ راحت تفاخر بالماضى ، ساعية إلى تأبين أخيها من خلاله ، فى مقابل ذلك الاستسلام الحتمى للموت، والانهزام أمام قدريته مما يدخل ضمن النسيج العام لفن المرثية فى صورتها الإنسانية المطلقة .

وعلى هذا النهج تأتى تجربة الخنساء مكررة فى رثاء أخويها صخر ومعاوية ، وربما بدت أشد عنفا فى قصائدها التى جمعت بينهما فيها ، إذ الخطب لديها يتحول إلى خطبَيْن معاً ، وعندها يتحول الحزن على الفقيد إلى فقيدَيْن ، فتبدأ مقطوعتها الثانية بشكوى الدهر ، وكأنها تعتب عليه عتاب مرارة الراثى المنهزم ، على تلك اللغة التى عُرفت عن أبى ذؤيب الهذلى إزاء قسوة الدهر والمنية معاً ، خاصة إذا اتحدا على الإنسان الضعيف فأفقداه ما بقى من حوله :

أمن المَنونِ وريْبِها تتوجــــــع والدهر ليس بمُعْتِبٍ من يَجْــــزَعُ؟

ومن شكوى الدهر تستسلم الشاعرة تماما لأحزانها ، وتترجمها فى صيغ بكائها وتصوير حجم مأساتها ، وإن أدركت أن جدوى البكاء غير واردة ولا هى متخيلة أو متوقعة ، ولكنه الإلحاح والاضطرار أمام الإدراك لعدم تلك الجدوى ، خضوعاً لحيْرَتها وصدوراً عن تمزقها وانهيارها ، فهل بقى لها من شئ تستطيع التسلى به ، وهو ماراحت تردده فى البيتين (٢ ، ٥) ، وبعدها راحت تلح فى خطابها للفقيد ، لتنتقى من الألفاظ ما يناسب موقفها منه : بين بكاء ، وأسى ، وميت ، وقبر ، وثاو غير بيت واحد .

ثم تتبع هذا كله بما نرمى إليه من التخفُّف من تلك الأحزان ، أو محاولة التعزِّى عن فقيدها بصيغ دعائية ، كأنما قصدت إلى تكررها أربع مرات فى الأبيات (٣ ، ٤ ، ٦) ، دون أن تنسى مزج الدعاء بتأبين المرثيَيْن فى تصوير طيب عهدهما ، وماكان لهما من طيب الفعال والجود والشجاعة ، وكأنها تبرر بذلك لاستمرارية بكائها عليهما الدهر كله ، وهى استمرارية تصوُّرها متألمة ، خاصة حين تنقض ما عرضته من إدراك مؤكد لعدم جدوى البقاء ، وإن كانت تصر عليه ، إد ربما كشف شيئا من حنينها (ماحنَّ والهٌ) ، وهى استمرارية لن تعرف لها نهاية ، و إن بدت على يقين من أن بكاءها سيظل رأسيا رسو الجبال ، ثابتاً ثبات الأشياء والحقائق التى لا تعرف تحوُّلا ، فهى - بدورها - لا تعرف مدخلا إلى طريق الخلاص ، بل لعلها لا تريد ذلك الخلاص أصلا ، لأنها إنما تتوحد أيضا مع تجربة الحزن التى يعكسها منطق هذا الرثاء ، فلا تكاد تحيد عنه ، ولا هى تتجنبه حتى تموت .

وعلى هذه الصورة راحت الخنساء تطِّوع معجمها الرثائى انطلاقا من أعماق أحزانها ، وازدحام نفسها بمشاهد الأسى والكآبة من خلال استجابتها العفوية لإيقاع الحدث ، فلم تشأ أن

تطيل ، على الرغم من قدوتها - فنيًا - على ذلك ، على نحو ما نجده من طوال الرثائيات في ديوانها مما قد يتجاوز خمسة وثلاثين بيتا ، على نحو ماجاء في رائيتها المشهورة ومطلعها :

قذىً بعينك أم بالعَيْن عُـــوَّار ... أم ذرفت إذ خلَتْ من أهلها الـدارُ ؟

ومن ثم يبدو الاحتكام إلى الإطالة أو القصر ، أو تصوير التجربة في ظلال قصيدة أو مقطوعة أمراً محيراً إزاء صدق الموقف ، وتدفق الانفعال في مرثيات الشاعرة ، أو لدى غيرها من شعراء الرثاء بوجه عام .

(٢)

فإن شئنا تحديد نقاط التلاقي وطبيعة المشابه بين مرثية الخنساء لأخوَيْها وبين مرثية عبد يغوث لنفسه في قصة أسرة تراءت لنا الأبعاد الزمانية جامعاً بين المواقف حين توزع بين ألم الواقع وذكريات الماضي ، وكأنه وسيلة للولوج إلى عمق التجربة ، وهو في شكل آخر صورة من التغلب على الحاضر - مؤقتا - من خلال عالم الذكرى ، وما أحسب هذه الرؤية إلا قاسماً مشتركا بين شعراء الرثاء بعامة .

وربما ظلت صيغ التلاقي واردة في مساق الشكل الفني ، وإن اختلفت مستويات الإطالة ، مما يظل قادرا على اصطناع تشابه الإيقاع الصوتي بين الشاعر والشاعرة بدءا من التكرار الصوتي الدال على الحزن والكاشف عن عمقة واستمراريته مما يشيع بين أبيات النصين .

كما يبقى الوفاء والصدق رابطا بين التجربتَيْن وإن توجهت الأولى إلى حديث محوره الذات والثانية إلى حديث حول الآخر ، ولكنه من خلال آلام الذات واجترار أحزانها ، مما يعمق تلك الأبعاد الذاتية ، ويؤكد منطق الصدق في أي من صيغهما الباكية .

وتظل للخنساء خصوصية المرأة الراثية التي تعاني ويلات النفس ، وتقاسي الكآبة تجاه الفقيدين ، مما جعلها حائرة قلقة حتى في أدائها اللفظي موزَّعا بين صوت النائحات وبين البحث عن عزاء النفس في مقابل اليقين بفقد الأخ ، وبين تذكر ماضي الفقيد وبين إمكانية استمرارية العيش وتقبل الحياة ، وبين البكاء أملاً في التعزي وتخفيف وقع المأساة ،وبين إدراكها انعدام قيمته أمام فداحة الخطب الذي ألمَّ بها . ومن هنا كان منطق الجمع لديها بين

صيغ الدعاء وحِدَّة البكاء مكملا لأطراف المواقف المقرونة بهذا الاضطراب الانفعالى .

ويكفى لخصوصية تجربة الخنساء تخصص ديوانها فى فن المرثية الذى تعهدته بالمسلك النسائى الدال على حزن صاحبته كلما رثت ، فهي آلام النفس المطوية على الحزن من قِبَل أخت طال بكاؤها بين نحيب وشق الجيوب ولطم الخدود ، مما تحولت عنه بشكل واضح مع خبر استشهاد أبنائها بعد ذلك فى الإسلام ، فهدأت نفساً ، وتقبلت الأخبار قبولا حسنا داعية ربها أن يجمعها بهم فى مستقر رحمته .

وربما ظل مميِّزا لمراثى الخنساء انشغالها الدائم بالموت والقبر والبكاء ، بحكم عجزها عن السيطرة على مشاعرها ، وقد خلت دنياها من أخوَيْها ، على عكس ما رأيناه عند عبد يغوث من امتداد حبل الأمل فى بقية حياة ، أو حتى من مقاومة فكرة الموت ذاتها انطلاقا من عدم رغبته فى التنازل - تحت أى من الضغوط - عن فروسيته وبطولاته المطلقة .

وتتوج المشابه من خلال الاستعانة باللغة التقريرية المباشرة علي مافيها من وضوح وسهولة ، على الرغم من جاهلية العصر ، وميل شعرائه إلى الغريب البدوى الذى خلت منه تلك المراثى بصورة واضحة .

وإذا كانت الوحدة الموضوعية والعضوية قد ظهرت فى قصيدة عبد يغوث فمن باب أولى أن تسيطر على مقطوعات الخنساء بعامة ، إذ التجربة لديها تمثل وحدة انفعالية غير قابلة للتجزئة ولا التضاد ، فالنفَس الشعرى مكثَّف كثافة كميَّة الحزن التي عاشتها ، فلم تتجاوز مساحتها فى صياغة أى من المقطوعتَيْن ، وهو ما ينسحب - بدوره - على قصائدها الرثائية أيضا ، كما يبقى ضمير المتكلم وقد شاع بين أبيات القصيدة والمقطوعتين كاشفا عن إحساس الشاعرة بحجم مأساتها فبدا دليل الألم والحسرة ، مما أكسب القصائد غنائية حزينة قائمة التقى فيها إحساس الألم بعالم البطولة وكشف عن الانقسام على النفس انفعاليا بين الماضى والحاضر ، ولعله جاء- على مستوى الشكل - أساساً للجمع بين اليائيات فى سياق تلك البكائيات الرثائية على وجه التخصيص .

(٣) رثائية النفس (مالك بن الريب)

(١)

وتأتى يائية مالك بن الريب نموذجا متميزا فى إطار التعامل مع الذات على المستوى الرثائى ، حين تحس آلامها ، وتجتر أحزانها ، تستشعر غربتها البعيدة النائية التي تخشى فيها من اللانهائية والعدم بعيدا عن أرضه ورفاقه ، فإذا بالشاعر يتألم نفسيا إزاء غربته ، فيشتد حنينه إلى أهله ووطنه ، وكأن تاريخ الصعلكة قد سقط من حياته ، فلم يعد يركن لهذا النمط من الحياة ، ولا هو يدين له بصورة من ولاء ، وقد عاشه دهراً كافيا لأن يظل متعلقا به ، فإذا به ينصرف ببقايا فروسيته إلى عالم الجهاد ، ويدخل فى صفوف الفاتحين من المسلمين بعد توبته ، ويعتزل اللصوصية وقطع الطريق ، ويحسب جنديا غازيا ضمن كتائب الغزو التى قادها سعيد بن عثمان بن عفان والى معاوية على خراسان .

وإذا بمالك ينخرط نفسيا فى تلك الصفوف الفاتحة ، فلا تتزعزع فيها نفسه ، ولم يتردد ولم يبد ندماً ، بل وقف موقفاً صلبا ، لم يحد عنه بدليل ما سجله له التاريخ من مشاركته مع سعيد غزو (الصغد) و (سمرقند) ، بل يخبرنا الطبرى[1] بموقفه من سعيد حين رآه مالك وقد كاد يتخاذل فى مجابهة الصغد ، وخشى أن يركن إلى الراحة ، أو يؤثر الصلح على الفتح فغضب مالك من سياسته ، وعبر عن موقفه وغضبه صراحة ، حيث راح يحرضه علي ضرورة الجهاد رغم جهله بأبعاد المواقف السياسية :

مازلت بالصغد ترعد واقفـــــا ... من الجبن حتى خفت أن تَتَنَصـــرا
وما كان فى عثمان شئ علمتـــه ... سوى نسله فى رهطه حين أدبـــرا

فلم يعبأ به سعيد ، وظل يسالم الصغد ويساومهم ، فأعاد مالك توجيه اتهامه إليه بقلة الفضل والخير ، لعله يحمسه ليحارب الصغد ويحتل بلادهم ، وراح يزيد من حماسه فيذكره بانتصاراته السابقة ، فى يوم (طاس) ، و(يوم النهر) ، وقد حضرهما مالك معه ، وانتصر مع القوم علي أعدائهم ويومها قال :

يقول خير أمير كنت أتبعـــه ... أليس يرهبنى أم ليس يرجونـــى
أم ليس يرجو إذا ما الخيل شُمصهـــا ... وقع الأسنة عطفى حين يدعونـــى
لا تحسبنا نسينا من تقادمــــه ... يوما «بطاس» ويوم «النهر» ذا الطين

ويقال أن تحريضه هذا ترك أثره النفسى فى مسلك سعيد ، حتى هاجم الصغد ، وانتصر عليهم ، واقتحم مدينتهم ، وحقق النصر لجيشه .

وتظل هذه الرواية والشعر معها شاهدَيْن على امتداد فروسية مالك التى لم تتزعزع فى نفسه ، إلى أن تعددت الروايات ، واختلفت الأخبار حول وفاته ، فمنها ما انتهى إلى أنه مرض فى مرو بخراسان ، قبل رحيل سعيد ، وكان هذا مرض الموت ، ومنها ما ذهب إلى أنه مات لديغا فى طريق العودة إذ أراد مرة أن يلبس خفه فلدغته حية كانت مختبئة فى الخف فمات بسبب من لدغتها[1] .

ومنها أيضا ما يصور موته بسبب مرض ألمَّ به بعد تجاوزه مدينة مرو ، فاضطر سعيد أن يخلف عليه رجلَيْن لتمريضه ، والقيام بأمره رجاء أن يُشفى ، فيلحقاه بالركب ، لكن الأجل وافاه فدفناه هناك[1] ومن هذه الأخبار أيضا ما يحكى أنه مات شهيدا فى إحدى معاركه فى صفوف الجيش الإسلامى حيث أصيب بطعنة قاتلة[2] .

وأيا كانت صورة موته فقد أقدم الرجل على رثاء نفسه بعيدا عن وطنه ، وكأنه أحس أنه سيموت غريبا لا محالة ، فراح يعرض موقفه النفسى على هذه الدرجة من التكامل ، ابتداء من تصوير شوقه وحنينه إلى ذويه ووطنه ، وعرض سبب فراقه لهم ، ليقف عند مشاهد التذكر والبكاء ، ومعاناة الواقع الأليم في صيغ من المناجاة الحزينة ، وبين هذه اللوحات يفسح لنفسه مجالا لتأمل مكانة الذات من زاوية الفخر بها ، والاعتزاز بمكانتها عوداً إلى ماضى الذكريات ، ولكن الصور – فى مجملها – تكاد تذهب فى تصوير أسفه على موته فى غربته ، إذْ لَمْ يجد مجالا للتعزي إلا بالفرار المؤقت إلى عالم تلك الذكريات من ناحية ؛ وما صنعه من صيغ شعرية أعدها لتكون رسالته الأخيرة التى يبعث بها إلى أمه وذويه من ناحية أخرى .

وهو يستهل قصيدته على لغة التمنى التى تعكس تجربة الحنين بدايةً كما كان يعيشها ويعانى مرارتها ،ولذا يبنى صورته على أساس من مقومات المواطنة التى استحسن فيها ترديد كلمة (الغضا) الدالة على أشجار صحراء وطنه ، فراح يكررها ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة ، وإلى جانب الغضا لا نكاد نرى لديه تركيزا فى هذه الأبيات إلا على تكرار لغة التمنى أيضا (ليت شعرى ، ليت الغضا ، وليت الغضا ، لو دنا الغضا)

(١) الطبرى ١٧١/٦ .   (٢) الأغانى ٢٩٧/٢٢ .

وكأنه يستنفد وسائل ذلك التمنى على اختلاف صورها ، ومعها تزداد لغة الحنين عمقا من خلال هذا الربط بين الغضا والإبل ، ثم الغضا والركب ، والغضا وليالى الرحيل ، ثم أهل الغضا ، وأمنية المزار ، وأمل اللقاء ، وكأنه يحاول جاهدا أن يبحث عن وسيلة يتعزى بها ، لعله يتجاوز تلك الذكريات فيستعين بندائه للرفيق ، ربما يخفف عنه شيئا من محنته ، فيطلب منه مسامرته أيضاً ، حول الغضا وأهله ، إذ أيقن أنه لا عودة إليه ، فالأفضل له أن يقتصر منه على عالم الأمنية التى يتمناها ، ويبقى له أن يصورها ، ثم ينصرف من أغلى ممتلكاته ، من الغضا وعلاقاته ، إلى موقف يبدو أكثر اعتزازاً به ، يعكسه ذلك التحوُّل الجوهرى فى حياته من عالم الصعلوك إلى عالم المجاهد الإسلامى الذى لاتراه إلا غازيا وفاتحا مناضلا ، وكأنه يوظف البيت الخامس فاصلا بين عهدَيْن ، بما يرمي إليه من مفارقات تبدو غاية في الطرافة ، وتظل لها دلالتها النفسية العميقة ، إذ يستمر فى حواره حول الأرض ، ولكنه ينأى به قليلا عن منطق الحنين والحب والوفاء ، إنها هناك أرض يبغضها بغضه لأهلها ، ولايحمل لها فى نفسه نظيرا لما عرضه فى الأبيات الأولى على الإطلاق ، بل يراها أرضا للأعادى ، وهو ما يكفى لتصوير بغضه لها ولمن فوقها من البشر ، فقد أصبح فيها غازيا بعد أن كان عنها بعيدا نائيا ، ووقتئذ كان فى مأمن من إمكانية لحاق الموت به في خضم تلك الغربة النائية .

وكأنه حين يتلقى صدمة الكره هذه يحاول منها فراراً ، فيسارع إلى العودة إلى ذكريات وطنه وأهله وصحبته ورفاق صباه ، وكأنه لا يستطيع أن يعيش دون تلك الذكريات ، وليس أمامه من متنفس سوى تلك الزفرة التي تترجم مستوى الألم لديه ، هى زفرة انتزعته من واقعه المرير إلى ذكريات أشد مرارة تتعلق بمشهد ابنته ، وقد أدركت خطر رحلته ، وطولها ، إذ راحت تتعلق به خوفا علي مصيرها من اليُتم المنتظر ، عندئذ يعود إلى ذكر خراسان التى يزداد لها بغضا ، وقد كان بالفعل بمنأى عنها ، وهي تمثل بالنسبة إليه الآن بؤرة صراع نفسى خطير ، إذ يردد ذكرها بما يجلّى ذلك البغض الذى ذكره قبل ذلك حين كنىٌ عنها بأرض الأعادى ، ولكنها الآن تمثل خطرا عليه ، ففيها سيكون موته ، ومنها سيكون الفراق الأبدى له عن ابنته وبقية أهله .

وكأني به لا يريد الاستسلام لأزمة المفارقات المتوالية على هذا النحو ، إذ سرعان ما يعود إلى ذكر وطنه ، وكأنه يعود إلى استحسان ما صنعه حين تحول إلى مجاهد يستغني عن

كل شئ في سبيل توكيد توبته التى تمثلت فى سياق هذا النمط من الجهاد المقدس ، ولكن شريط الذكريات يظل يداعب ذاكرته بما فيه من بواعث الحنين والألم ، وتزداد لديه الحيرة ويشتد القلق أمام رصيد ذوي القربى مُمّن انصرف وغادرهم من أبنائه وبناته ووالدته وزوجته ، حيث يترك كل هؤلاء إلى طريق اللاعودة (٩ - ١٤) .

وتمتد أحاديث المفارقات لديه عبر الأبيات (٦ - ١١) ليعود إلى تسجيل ضرب آخر من ضروب الحنين يشدُّه إلى أدواته القتالية بعنف ، حتى كاد يتوحد معها بين سيف ورمح وفرس (١٥٤ - ١٧) ، وهو توحُّد قديم ربما سبقه إليه فرسان الجاهلية ، وربما ورد واضحا لدى صعاليكها ، ليرصد الشاعر امتداده عبر حركة الجهاد ، ولكن بشكل مختلف ومتميز ، وكأنه يلح على استكمال عناصر لوحة الحنين فى صورتها المتعلقة بالوطن ، أو ما تعلق منها بالأهل والرفاق ، أو ما ظل منها مرتبطا بأدوات القتال ، ليأتى كل هذا مجسدا أمام إحساسه بلحظة الموت التي يرتقبها ، وهى لوحة تتعدد جزئياتها بين مشهد الوفاة ، وبين جثة الميت ، ومشهد القبر فى قفر من الأرض ، ثم حتمية القضاء التى لا مناص من تقبلها (١٨ ، ١٩) ، وعندها يستطرد فى اجترار رموز المواطنة ، فيسجل منها ما يبغضه ، فإذا المنية تأتيه عند (مرو) وعندئذ يفقد كل رؤاه لصور الماضى ، وتتقلص لديه مشاهد البطولة ، ليبدو أمامها هزيلا ضعيفا يستعين بالرفاق ، لا كما كان من قبل فى موقفه من الطعن والقتال ، ولكنه يحثهم على أن يرفعوه ، لعله يرى شيئا من بقايا حلمه ، بل لعله يري قرينة من قرائن وطنه جسَّدها فى نجم « سهيل » الذى يظهر فى سماء بلاد اليمن ، وبذا تبدو استعانة الشاعر بالرفيق ذات دلالة نفسية مؤكدة هنا ، بل تبدو الدلالة خاصة لأنها وليدة موقف خاص، أساسه تداخل انفعالات القلق والاضطراب والحيرة ، والإشفاق على النفس ، وشدة الحنين إلى الأهل ، والاستسلام التام للقضاء ، والخضوع للرفاق ، وهي مشاعر تبدو متداخلة ومعقدة تعقيد اللحظة التى يصورها الشاعر ، ومنها يحاول الخلاص المؤقت لعله يتجاوز زمنه ، أو لعله يحطم جانبا من حاجزه عوداً إلى الأمنيات وحديث الذكريات ، فإذا هو يستشرف من مشاهد ماضيه يوم أن كان غازيا شرساً يجيد الكر ولا يعرف الفرار ، فإذا ما أدبرت الخيل وفرسانها كان مقداما فى ميادين قتاله ، ينجد من يستغيث به ، وكان يجمع في عالم فروسيته من الصفات الإنسانية ما يعجز عن الإلمام بها غيره ، إذ عرف بكرمه ، ونزاهة لسانه وعفة نفسه ، وصبره فى القتال ، وبروز مكانته بين قومه فى كل المواقف ، وهو ما وجده من متعة الفارس

فى ملاقاه خصومه والنيل منهم ، ومواجهة الضربات وتوجيهها ، وتصوير الصعنات التي ربما نالت من جسده ، ولكنها ظلت عاجزة عن النيل من نفسه فى أى من المواقف القتالية الدامية .

وتتبلور لديه مقومات هذه اللوحة فى إطار الذكريات الحربية وغير الحربية فى حوالي خمسة أبيات (٢٧ - ٣١) ، بعدها يستطرد ثانية عَوْداً إلى الرفيقين ، يستعين بهما علي عسير أمره ، إذ يطلب منهما أن ينعياه إلى أهله ، وأن يترصدا الأهل فى أشد أماكن الزحام لديهم (بئر الشبيك) لينقلا إليهم خبر الفقد الذى أحاط به ثم أصابه ، وعندئذ يستثير الرفاق لمزيد من الإشفاق عليه ، وهو يتصور نقل هذا الإشفاق إلى كل من يعرفه ، وتزداد لديه هو نفسه حدة ذلك الإشفاق على الذات ، حين يتحول إلى جثة فى قفر من الأرض ، حيث لا حياة ولارفاق ، إلا رياح تملأ الأجواء صخبا وغبارا ، وتزيد قبره طمسا واختفاءً مع توالي الأيام ومرور الليالى ، وهو يطلب إليهما ضرورة إبلاغ الخبر لكل من يعرفه بدءا من وحش الصحراء الذي كان له رفيقا منذ صعلكته ، وانتهاء بربات الخدور من النساء ، لعلهن ينتحبن عليه ، ويزداد بكاؤهن من جراء فراقه ، ولا ينسى أن يعزي نفسه بأن يترك لأهله ميراثاً يكفى لأن يذكروه بخير - على الأقل -فهم لن ينصرفوا بسهولة إلى نسيانه ، ولا تجاهل ميراث بطولاته أو نسبان ذكرياتهم معه .

ولديه يزداد هذا العزاء فى أن يجد من بعده أهلا له يبكونه ويرثونه ، بعد أن سجل حسرته مراراً إزاء مواجهة لحظة الموت حين تأتيه بعيدا عنهم ، فهناك مظنة ألا يجد له باكيا إلا سيفه ورمحه . وهنا يعتمد على تصوير مفارقات نفسية عنيفة تبلورها لحظة الاغتراب الكامل مع مواجهة المنية ، وفى إبلاغ الخبر بعد وفاته ، لتزداد عليه الرحمات وتلهج الألسنة له بالدعاء .

وعلى عادته فى الاستطراد الذى يعد أساساً فنيا فى بنية هذه القصيدة يعود الشاعر إلى حديث آخر محوره الموت ، وأثره فى ميراث الأحياء (٣٥ - ٣٨) ، فقد ترك للأهل ميراثا يصيبونه من بعده ، وهم يصطرعون مع أنفسهم ، ولو كان الأمر بأيديهم ما اختاروا أبدا فراقه الذى أزهق نفسه كلّما ضاقت به صدورهم ، ولم يبق لهم إلا جل ماله الذى جمعه من صعلكته أو من جهاده فى سلك الفاتحين .

وعندئذ تشتد لهفته ، وتزداد حسرته إزاء ما ينتظره في هذا الغد القاتم وهو يدفن ، فلا تكاد تبين له بين الرفاق طبيعة الوفاء من طبيعة الغدر ، أو الرغبة الجارفة في الانصراف من القبور إلى الدنيا ، إنها الرغبة في البقاء بعيدا عن وحشة القبر التي عليه أن يواجهها فريدا وحيدا ، وهي وحشة يتقمص فيه الشاعر شخصية الميِّت . وهو لايريد أن يتجاوزها إلاَّ بمقدار ، فيستطرد مرة أخري في تصوير جديد لمشاهد الذكريات (٣٩-٤٣) ، وتتسع مجالات الذكريات لديه وتتناثر بين مشاهد : الرحى ، أسماء المواضع في بادية بلاده ، أناس من قومه وأهله ، نساء من قبيلته ، الإبل الصلبة سريعة العدو ، ورائحة الأقحوان ، والخزامى ، جماعات الركبان وهي تجوب الصحراء ، وهي ذكريات تبدو عامة حين تتعلق بالوطن والطبيعة ، وأساليب العيش ، ووسائل المتعة في هذا الوطن ، وهو ما يضيق دائرته وحدوده حين تشده دائرة الذكرى ثانية إلى منطقة الأهل (٤٤-٤٦) فيذكر أمه ، ويصور كيف سيكون بكاؤها عليه ، ويتصور مدى حسرتها على فقده بعيداً عنها ، ولذا يدعوها إلى زيارة قبره والدعاء له ، وكأنه يُضَمِّن الموقف رسالة يبعث بها إلى أمه بخاصة ، باعتبار قربها من نفسه منذ مولده إلى خروجه عبر هذا الغزو ولقائه للموت ، وكأنه يريد أن يزيد من همومها ، واستثارة شديد حزنها بزيارة قبره ، وقد لفَّهُ التراب من كل جانب ، وأصبح جسده رهينا لظلمة ذلك القبر ، عاجزاً عن تجاوزه مرة أخرى إلى الدنيا وعالم الأحياء .

وهي رسالة يوسع الشاعر من دائرتها لتشمل أسرته كلها ، ثم تمتد إلى قومه جميعا ، حيث كاد يجعل مضمونها ذلك الوداع الأبدي إلى غير رجعة ، بما يحمله من علامات الحزن وصور البكاء المتوقع ، ولذا يعاوده الاستطراد إلى مخاطبة الرفيق لإبلاغ بني مالك والريب أنه لا لقاء بعد هذا النبأ الختامي (٤٨ - ٥٥) ، وهو نبأ يغلِّفه ثانية أو ثالثة أو رابعة بذلك الحنين إلى مقومات الوطن في لحظة حزن بين أكباد يتصور أنها ستفلق ، وبكاء يتردد إلى غير نهاية ، وهو بكاء تزداد خصوصيته حين يرتهن بأقرب الناس إليه من نساء أسرته ، من أمه وخالته ، وبناته ، وزوجته ، ولكنه يجد بقايا عزاء في ثنائه على كل هؤلاء ، إلى جانب ثنائه على وطنه الذي لم يعرف له في نفسه بغضا ، ولا في صدره ضيقا في أي من الأوقات .

وتبدو خصوصية التجربة واضحة في القصيدة سواء ما يبرز فيها من قضايا الصعلكة ، أو ما يغلب عليها من الطابع القصصي المتقطع ، مما يتبلور في موقف الشاعر كبطل جبار شرس ، ثم ذلك البطل الضعيف المهزول أمام لوحة الموت ، وهو أيضا ذلك البطل الباكي

الحزين حين يرثى نفسه أو يحن إلى أهله ، ومن حوله أبطال آخرون من الرفاق ، أو من أدواته القتالية ، أو ممن يتمنى أن ينقلوا عنه رسائله ويشاركونه أحزانه مع القوم ، وهو إيقاع قصصى يزيده عمقا استعانته بتحريك الحدث من خلالهم ، وهو تحريك يبدو غاية فى الخصوصية حين يظل محكوما بمنطق الاستطراد والتوزُّع بين مشاهد الماضى والحاضر ، أو بين الواقعَيْن المادى والنفسى ، أو بين القرب إليه والبعد عنه ، - وهذه قليلة - تظل مرهونة بلغة الحوار التى ازدحمت بها الأبيات بين حديثه إلى الرفاق ، أو الأهل ، خضوعا منه للواقع أو للأمنية ، وهو حوار يتكرر بين حين وآخر ، فلعله يخفف عنه شيئا من آلام نفسه المكلومة .

(٢)

وحتى لايطول الحوار فى غير معترك دعنا نتصور الشاعر وقد أعدَّ هذه القصيدة قبل أى من ظواهر الموت الحقيقية ، خاصة أن معالم الصنعة الفنية المتأنية تبدو واضحة فيها إلى جانب الإطالة ، مما ينأى بها عن طبيعة الارتجال ومنطقة البديهة والسرعة الفنية ، إذ ربما نظمها الشاعر فى زحام أحاسيسه بالغربة والحنين إلى وطنه ، أو ترقب الموت المتوقع فى أرض نائية ، ولذا فهو يلج بقصيدته ضمن باب شديد الخصوصية بين أبواب الرثاء ، ويبدأ العرض الفنى لدي الشاعر من تدفق حنينه إلى الأرض والوطن والتشبث بالماضى ، والوفاء بالعهد من خلال ما ردَّده حول الغضا والرمل والقلاص والحداء والظباء وسهيل (كما مر بنا).

ثم يستمر العرض من خلال تعميق الإحساس بالماضى ، ومحاولة النفاذ إليه باجترار ذكرياته من منطلق الوفاء الأسرى ، ذلك الذى عكسته عاطفتا البنوة والأبوة ، وهو ما يلتقى مع الوفاء الحربى للفارس حين يتوحَّد مع أدوات قتاله فى ميدان الحرب :

فإن أنج من بابَىْ خراسان لا أعـــد إليها وإن منيتمونى الأمانيـــــا

وتتأجج عاطفة الشاعر وتتبلور انفعالاته فى سياق زوايا محددة يستطرد بينها ويدور حولها عبر القصيدة ، فهو لا يخفى حنينه الجارف إلى أهله ، بل تتضخم لديه رموز المواطنة وقد راحت تسيطر على وجدانه وتستحوذ على ضميره ، فإذا به يكرر الإلحاح على إظهار عاطفة الحنين بشكل عام ومطلق ، وكأنه يحكى من خلاله قصة تواصله الطبيعى مع أهله ورفاق ماضيه فى عالم الصعلكة ، وهوما يصرح به مراراً من خلال حتمية ذلك التواصل:

دعانى الهوى من أهل ودى وصحبتى بذي الطبسَيْن فالتفتُّ ورائيـــــا

أجبت الهوى لما دعاني بزفـــــرة تقنّعْتُ منها - أن ألام - ردائيـــا

وربما استوقفه حنين الأبوة بشكل خاص سواء منه ما عرضه من موقف والديه خوفا عليه وإشفاقاً ، أو موقف الأبوة من جانبه هو شخصيا ، وأمر ابنته التى راحت تبكى فَرَقاً خوفاً من مغبة سفره ، وما تتوقعه من طول البَيْن الذي سيفصل بينه وبينها ، وكذا ما كان من عاطفة الزوجة التي راح يصورها فى إطار مجمل تلك العواطف .

ولا يكاد سبيل الحنين يتوقّف إلا من خلال توقفه عند ذكريات الماضى ، والاستغراق فى تصوير فروسيته وقوته من خلاله ، وعندئذ نجده ينتقى من ألفاظه وصوره ما يتسق مع جلال ذلك الماضى ، ويحكي عظمته ويروى قصة مجده ، وفى كلٍّ من هذه الاتجاهات نجده موحَّد العاطفة غير متناقض ولا منقسم على نفسه ، وإن تباينت صيغ حياته بين صعلوك ومجاهد ، ولكنه يظل مشدوداً إلى كل مواد الحنين التى تشدُّه إلى ذلك الماضى بذلك العمق وتلك الضرورة النفسية .

فإن شئنا الانتقال معه من محاور عاطفته إلى محاور إبداعه تراءت لنا صوره الجزئية كاشفة عن شغف خاص بها ، خاصة من المنظور الاستعارى الذى باع من خلاله ضلالته واشترى هداه ، أو تذكره من يبكي عليه فما وجد سوى سيفه ورمحه وجواده ، وهى صور ترد على وجه السرعة فى زحام الخط الانفعالى الموحَّد الذى يصدر عنه ويتعلق به ، وكأنها ترتبط - فى نهاية المطاف - بذلك النسيج التصويرى العام الذى مثلّته اللوحات الفنية الكبرى حين راحت تستوعب حالاته النفسية الممزَّقة ، خاصة منها مشهد الوداع وما أفاض فيه من تفاصيل دقيقة بين مشهد أبويه ، إلى مشهد تشاؤمه من الظباء السانحات ، إلى موقف ابنته وزوجته ... إلخ ، وهو ما يمتد لديه - تصويراً أيضاً - عبر لوحة رثاء النفس ومشهد حفر القبر ، وردود الفعل لديه من واقع عالم الذكرى من الحنين إلى سُهَيْل كرمز آخر من رموز تلك المواطنة الملحة على ذاكرته .

كما لا يخفى حرص الشاعر على أدائه الفنى المتميز حتى على المستوى الشكلى من انتقائه لبحر الطويل ، وإيثاره كثافة حركاته وسكناته بما يتناغم مع قلقة واضطرابه ، وهو ما يتأكد من عمده إلى تكرار صوتى مقصود أو غير مقصود ، ولكنه يظل متجانسا بشكل مؤكد مع حالته الشعورية ، خاصة بين الغضا والرمل والأهل والأصدقاء ، وكأنما اقترب مالك

- بذلك - من موضوع معارضته ، كما اقترب - نفسيا وفنيا - من صاحبها ، فكانت تجربتا هما متماثلتَيْن من حيث الموقف وطبيعة الأداء ، وكان كلاهما صادراً عن قسمة نفسية موزَّعة بين الماضى واستعادة الذكريات ، وبين آلام الحاضر والتحسر على واقع النفس إذا ما قورن بإشراقة ماضيها ، كما كان كلاهما كاشفا عن تمثُّله لمعاناة الذات فى حالة اغترابها عبر بلاد نائية وسط زحام أعدائه ، مما يطرح مشهدا من اغترابه الزمانى والمكانى والاجتماعى والنفسى فى آن واحد ، إلى جانب تماثل الحس الفردى والحس الجماعى لديه ، خاصة حين يشغله الفخر بالنفس والحديث عن بطولاتها ، أو الحنين إلى الوطن ، أو الحديث عن معالمه وذكرياته من خلاله .

وإلى جانب التماثل المطروح عبر الوزن والقافية بينه وبين عبد يغوث ، نجد كلا الشاعرين يعكس توحُّده النفسى من واقع الوحدة الموضوعية والعضوية ووحدة الجو النفسى الذى صدر عنه ، فترابطت من خلاله المشاعر ، وتنامى الموقف النفسى فى سياق وحدة بناء النص ، وتمركزت البؤرة الشعورية التى دار حولها فى إطار متجانس أيضا ، استوعب البعد الانفعالى الذى تطوَّر من داخله بحكم وحدة التجربة التى لم تدفع أيًّا منهما إلى الاستعانة بأىٍّ من المقدمات التقليدية بقدر ما آثره من اقتحام موضوعه بشكل تلقائى مباشر ، وحتى فى عالم حسه الغيبى لم يشأ أى منهما أن يتوقف عند فكرة الموت طويلا ، ولا بشكل مفصل ، ربما لإيثاره الانشغال بالحياة أو البحث عن عزاء النفس عبر موجب ذكريات الماضى ، وربما من قبيل الأمل فى إمكانية النجاة ، أو استمرار الالتصاق بالحياة على سبيل الرجاء ، وربما من قبيل الرغبة فى محاصرة الموت ذاته بموجب ما ازدحم به عالم الأحياء ، حتى وإن ورد على سبيل الذكرى ، مجرد الذكرى فحسب .

(٣)

ومع الإيقاع القصصى يظل الصدق الانفعالى شديد الوضوح لدى الشاعر ، بدليل افتقاده الواضح للمنطقية التى يمكن أن تتوارى خلف ترتيب الأحداث ، أو من وراء توزيع لغة الحوار ، بل غلب عليه الأداء من واقع تلك الصورة التلقائية غير المنضبطة ، وكأنها جاءت لتعكس حيرة النفس وقلق المشاعر وسقم الوجدان ؛ فمرة مع الرفاق، وأخرى مع أدوات القتال ، وثالثة مع الأهل ونساء القوم ، ورابعة يعيد فيها الكرة مع الرفاق ، وهكذا مع بقية صور حيرته وتمزقه .

ومن الواضح أن الصور الجزئية تلتقى فى مدلولها ووظيفتها مع الصورة الكلية التى رسمها الشاعر لنفسه ، ولأهله ، وجهاده ورفاقه ، وحزنه ، وحنينه ، فلم تشذ فيها صورة واحدة أو تنبو عن الواقع الحزين كما يعيشه ، وتزدحم عليه فيه أحزانه ، بقدر ما تنبئ به، وتكشفه من جوهره وحقيقته .

وهى صورة تبدو - فى مجملها - دالّة على صدقه ، وتتأكد تلك الدلالة من خلال تلك (الواقعية العَلَمية) التى تزدحم بها الأبيات أيضاً ، سواء منها ما ذكره من أماكن يحن إليها ، أو حتى يبغضها ، أو ما ركز عليه من صور الأهل والأقارب والرفاق ، فلكل منها فى نفسه إيقاع خاص متميز تميزُ كل صورة جزئية على حدة .

وخروجا من إطار خصوصية التجربة إلى محاولة تبين الوشائج التي تربطها بتجربة عبد يغوث ، وأسلوبه في التعبير عنها وتصويرها يمكن أن نتأمل بعض الملامح التى تشهد على هذا اللقاء من خلال :

(١) خطاب الرفيق أو الرفيقَيْن حيث يتردد جانب من هذا التشابه ، وإن تباينت الصيغة عند مالك ، حيث تنتهى دلالتها إلى مراسلات يريدها من خلال الرفاق ، وإذن فهو لا يبغض أولئك الرفاق ، بقدر ما يستعين بهم على مواجهة الخطب الذى تحتم عليه مواجهته ، وهو ما يأتى مضادا لصورة الرفيقَيْن عند عبد يغوث حين يطلب من صاحبَيْه أن يكُفا عن ملامه (١ ، ٢) ، وكأن اللقاء حول فكرة الصحبة بصحبه ذلك الافتراق فى طبيعتها ، وكذا فى أسلوب توجيهها لدى كل من الشاعرَيْن .

(٢) وفى حديثه عن مشهد الوداع الأخير ، وفى تسجيله مشاهد حنينه إلى أهله ورفاقه فى الوطن يتوقف عبد يغوث باكيا (٣ ، ٤) ، وهى صورة تزدحم بها أيضا قصيدة مالك ، حتى لتبدو محور الاستطراد عنده ، بما يكفى لأن تحمل شحنة انفعالية شديدة العمق لديه يتمنى أن تصل إلى الآخرين وتفلق أكبادهم على حد تصويره .

(٣) وفى تصويره لآسريه وكيف ضاق بهم وتحاور معهم كمفاوض سياسى ، يكشف سوء موقفه تجاههم ، وكذا كان موقفهم منه ، حيث يعرض عبد يغوث مشهدا أليما من مشاهد سقوط البطل واندحار هيبته فى أيدى خصومه (٨-١٠) ، وعندها يوزع الشاعر مشاعره إزاء قومه بين السخط عليهم لانصرافهم عنه ، وبين المن عليهم لما كان من دوره فى

دفاعه الدائب عنهم ، وذوده عن حماهم ، إذ يأتى شبيه هذا الموقف فى أسر مالك مَجازاً ، فى غربته التى لا يستطيع الانفلات منها ، ويبقى أمامه أن يتحدث عن أرض خراسان التى نأت به عن أرض وطنه ، ولذا تجلّت له مرة أخرى فى صورة أرض الأعادى ، وغيرها فى أرض المنية التى تنتظره ، وفى ثالثة يذكرُ بغضَه لها صراحة ، فمنطق الأرض هنا يبدو مكررا بين الشاعرَيْن مع اختلاف مؤكد فى الدلالات النفسية المتناقضة حوله ، ،وإن كانت نقطة الالتقاء تظل بارزة فى أن كليهما يبغض الأرض التى سيموت عليها ، ويكره أهلها ، فى موازاة حنينه إلى أرض وطنه ، وأهله وذويه .

(٤) وتظل لوحة المواطنه قرينة على التشابه بين تجربتَىْ الشاعرَيْن من منطقة الشوق والحنين على نحو ما أدرجه عبدَ يغوث ضمن صوره (١١-١٣) ، وما استطرد فيه مالك على مدار القصيدة فى كثير من المواقف التى يحسن هنا عدم الإشارة اليها بسبب من كثرتها وازدحام القصيدة بها .

وهى لوحة تكتمل مع حديث « الأنا » الذى يتردد لدى الشاعرَيْن من خلال إيقاع فردى متميز ، فالشاعر يفخر بنفسه ، ويصور أحواله وفروسيته من خلال مراجعة متعمدة للماضى ، ورغبة حميمة فى تجاوز كآبة حاضره ، وهو ما يرصده عبد يغوث (١٤-١٨) لعله يجد عزاء لنفسه إزاء آلام واقعه وخصومه ، وهوما كثر تردده أيضا لدى مالك ، فكلما حَزَبَهُ موقف الحزن خشى الاستسلام والخنوع ، فراح يختلس النظر محاولاً كسر حاجز الزمن عوداً إلى ذلك الماضى ، والفخر بالأنا خلسة ، وهى محاولة تتعدد صورها ، وتظل بينهما قاسما مشتركا وكأنها إحدى وسائل الشاعر للخلاص من الأزمة ، وإن كان خلاصا يحكم عليه بالفشل إلا فى بقية عزاء النفس التى قد تطرقها أحاديث الذكريات فحسب .

(٥) ثم تأتي لحظة التأمل التى يغلب عليها الحسرة على النفس ، وهى ما قصد عبد يغوث إلى رصده فى ختام قصيدته (١٩، ٢٠) ، ومن الواضح أن هذا التأمل وتلك الحسرة إنما يدخلان ضمن دائرة الاستطراد لدى مالك ، بما يشف عنه هذا الاستطراد من صدق مع الذات من ناحية ، وإدراك لحجم الألم الذى يعيشه من ناحية أخرى ، ثم عن تداخل المشاعر وتعقدها إلى مدى بعيد من جانب ثالث .

فإذا تجاوزنا مناطق التشابه أو التباعد على هذا المستوي الجزئى أمكن أن نتلمس مناطق أخرى لالتقاء الشاعرين ، منذ اتفاقهما فى الغرض العام ودافع النظم ، وموضوع القصيدة ، كرد فعل لذلك التقارب بين أبعاد التجربة لدى كل منهما ، فعلى المستوى الجغرافى ظهرت أرض بعيدة - جغرافياً ونفسيا - هى أرض أعداء الشاعر ، سواء أكان أسيرا فيها على الحقيقة ، أو بدا أسيرا على المجاز ، فكلاهما ينتظر نحبه بين لحظة وأخري ، ولذا تأتى صورة الترقب وما وراءها من تجارب الحنين أو الذكريات متقاربة بشكل واضح يجمع بينهما أساسا عبر ذلك الصعيد النفسى المتشابه .

ثم يمتد التشابه إلى مستوي الشكل الخارجى ممثلا - كما كررنا - فى اتفاق الأوزان والقوافى، وحرف الروى ، وحتى حركته ، والتى ربما ظلت كاشفة عن جوهر علاقة نفسية دالة منذ الاختيار الأول الذى يتعلق بهمس النفس الباكية ، وظهور كآبة «الأنا » فى قمة حزنها ، فهى نغمة التمزق بين ماض وحاضر ، والقلق إزاء الأخطار التي تحيط بها من كل جانب ، فإذا بهذه الأصوات تنبعث جلية من واقع كل ضمير يعود على الشاعر نفسه ، وهو ماقصد إلى إلحاقه بألف الإطلاق زيادة فى الدلالة امتداداً لحزنه ، وتصويراً للانهائية حنينه كلما عرض لجانب من جوانب تجربته الكئيبة .

ثم يأتى هذا التشابه المطروح على مستوى منهج القصيدة لدى كل من الشاعرَيْن ، وإن اختلفت درجة الإطالة أو القصر ، فهذا أو ذاك يظل ملكا للشاعر ، ولتجربته ، ويبدو أن حس المعارضة ، أو تبادل التأثير والتأثر لم يكن ليقود أبدا إلى مطلق ذلك التشابه ، ولايجب أن يقود إليه ، أو حتى التقارب فى عدد أبيات القصيدة ، ولكن توزيع الصور يظل شاهدا على ذلك ، إلى جانب طبيعة المشاهد المرسومة ، وماتحمله من دلالات نفسية عميقة يبدو تشابهها مؤشراً أكيدا من مؤشرات تشابه مصادر التجارب وطبائعها لدي الشاعرَيْن ، وأظن أن هذا يتأكد برجوعنا إلى مواضع التشابه الجزئى المتناثر على النحو الذى عرضنا له تفصيلاً من قبل .

ومع الفواصل الزمنية بين الشعراء لنا أن نتصور أن ثمة فروقا ترد عبر أساليب الصياغة الجمالية ، وهى فروق يجب أن نعتد بها باعتبارها كشفاً لعنصرَيْ التراث والمعاصرة ، ومحاولة المزاوجة بين الاتباع والإبداع فى صيغة هادئة يقتنع بها الشاعر ، لأنه يجمع مثلثاً واضحا فى قصيدته قوامه مصدر تلك المادة التى تأثر بها ، وأساليب الصياغة التى راح يبدع

من خلالها ، وبين الأمرَيْن أمور أخري متشابهة تكشفها طبيعة الحياة التى يعيشها عصره ، ويخوضها هو نفسه ضمن سياق فكري ومستوى معرفى محدد ، لابد له أن ينعكس فى مواطن الإبداع عنده ، وهو ما يبدو واضحا بين الروح الجاهلية البحتة كما صدر عنها عبد يغوث على مستوي المعجم اللفظى والتصويرى ، وبين ما بدا أشد وضوحا عند مالك باعتبار ما عكسه من ظروف حياة البادية حتي في عصر بنى أمية ، فكأنه صدر عن بيئة مسالمة غاية فى التبدِّى ، فهي تلك البيئة التى ألجبته ، وسجل إليها حنينه ، فى مقابل البيئة الأخرى التى كانت مجالا لغزوه وحربه ، واستمرار جهاده ، وهى أرض فارس البعيدة التى لم يجد فيها مجالا إلا لرثاء لنفسه ، وبكاء ماضيه وتصوير معاناة حاضره فحسب .

(٤) المرثية الجماعية (الشريف الرضى)

وهى إحدى يائيات الشريف الرضى فى رثاء الحجيج ، حيث فرض عليه معايشه تجربة الفقد وحرمان الذات وضياع الأمل على النحو الذى عاشه الأسير والراثية والمجاهد جميعا ، فهو - أى الشريف - يصور فى موقفه حواراً مع الحجيج ، أو من خلالهم ، لمجرد الأمل فى استعادة ذكريات له كثيرة فى الأماكن المقدسة ، وليكشف جوانب من آلامه ، وحزنه بسبب من عجزه عن معاودة زيارتها ، وربما أشار بهذا المنع إلى فترة توقف المسلمين عن الرحيل إلى مكة خوفا من بطش القرامطة وكأنه لم يجد أمامه إلا أن يذوب لهفة وشوقا يشبهان تلهف الأسير المغترب إلى وطنه ، والراثية الحزينة إلى أخويْها المفقودَيْن ، والمجاهد النائي إلى أهله وماله وحماه وذوي قرباه .

وإذا بالشريف الرضى يسوق فى يائيته من الصور الفنية ما يقترب من لغة المعارضة للقصائد السابقة ، وإن شئت فقل أن تشابه الواقع النفسى قد فرض عليه ذلك التشابه ، أو لنقل إن حس اليائية بدا شديد القرب من هذ الأنماط من التجارب الحزينة المتميزة ، حيث يلتقى حولها شعراء تلك اليائيات جميعا ، فعلى لغة مالك يقول الشريف فى مطلع قصيدته :

أقولُ لركبٍ رائحينَ : لعلكـــــــم   تحلون من بعدى العقيق اليمانيـــــا

وكأنه يسقط حاجته النفسية من خلال أولئك الركب الرُحَّل ، بل يكاد يرثى نفسه إزاء ذهابهم إلى حيث لا يستطيع هو أن يذهب ، ولذا ينتقل من صيغة الرجاء التى استهل بها حديثه إلى صيغ من الأمر التي يزود بها الركب لإسقاط المزيد من حنينه ولهفته :

خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمـــى   ونجداً وكثبان اللوى والمطاليـــــا
ومُرُّوا على أبيات حيٍّ برامـــــةٍ   فقولوا : لديغٌ يبتغى اليوم راقيـــا

وهنا تكون بداية اللقاء الفورى بينه وبين شعراء اليائيات من أصحاب تجارب الحنين وألم الغربة ، فيسجل ذكريات الأماكن ممزوجة بهذا الحنين متفاعلة مع ذلك البكاء ، إذ يردد لهفته إلى ذلك العقيق اليمانى ، ونجد ، وكثبان اللوى ، والمطالى ، ورامة ، ثم يكرر تصوير جوانب أخرى لتلك اللهفة - استطراداً - علىْ نَجْدخاصة حين يقرنها بذكرياته الموزعة بين الحجاز وبين الشمال ، وكأنه لايريد بقاءً فى العراق ، حيث لا يجد دواءه الذي يبحث عنه إلا

فى الأرض المقدسة ، ولذا يستمر فى ترديده لجغرافية الأماكن التى يحن إليها بين الكثبان ، والحمى والشِّعب (٦) ، والجبل (١٠) ، والوادى (١٥) ، والنشز (١٥) ، وأبيات الحمى (٣) ، وكأنه يعكس بذلك حجم إدراكه لطبيعة تلك الأرض التى كاد يتوحد معها ، ليصبح قطعة منها ، فهو يعيش ، إذن – غربة نفسية ، تعكس حجم معاناته ، ولذلك راح يعيد تصوير حنينه فى مشهد آخر ، نراه مكررا من قبل عند عبد يغوث ، ومالك ، فى ذكر الأهل والجيران ممن يستريح لهم ، ويحس الغربة فى نأيهم عنه ، وكأنه يبدو عليهم عاتباً ، ولهم لائماً ، خاصة حين يخاطبهم فى لهفة المشتاق اللائم معا :

وقولوا لجيرانٍ على الخَيفْ من منـــىً   تراكم من اســتبدلتمُ بجواريــــــا
ومن حلَّ ذاك الشِّعب بعدى وأرشقــت   لواحظَه تلك الظباء الجوازيـــــــا
ومن ورد الماء الذى كنـــــــتُ واردا   به ورعىَ الروضَ الذى كنتُ راعيـــا

ليبلور بذلك خلاصة موقفه إزاء تلك التساؤلات القلقة الحائرة ، وقد كشفت أيضا جوانب من وعيه وحبه لمنطقة الخَيف فى «منى » ، وتلك الشعاب الضيقة ، وذلك الماء الذى ورده ، والروض الذى رعاه ، وهو ما يبلور خلاصته ثانية فى التصريح بتأكيد بتلك اللهفة التى لايكاد يعرف لها حدودا :

فوالهفتى كم لى علي الخيف شهقـة   تذوب عليها قطعة من فؤاديـــــا

وكأنه يجمع فى لوحات المقدمة على طريقة الآخرين ، بين مشاهد الحنين يدفعه إليه ذلك الإلحاح النفسى الذي يعكسه توالى أفعال الأمر ، وتردد صيغ الرجاء ، وتزاحم ذكريات الماضى على نفسه ، ثم ترجمة ذلك كله فيما يسكبه من الدمع ، وما يصوره من شهقة الفؤاد ، أو البحث عن دواء لدائه ، أو التماس الطبيب والرُّقى ، أو ما غرق فيه من عرض لصور البداوة فى البيتين (٦،٢) ، أو ما ردَّده من خصوصية الأماكن المقدسة (منى ، الجمار ، صلاة الجمع) ، إذ يبدو أشد ما يكون انشغالا بتلك المناسك التى أوقف عليها الأبيات (٥ ، ١٢ ، ١٦) إلى هذا الاستطراد فى معاودة سؤال الركب والركبان (٢٠،١٩) ، إلى تبرير حيرته إزاء كل من تلك التساولات ، بما يقربه من عالم الرثاء ، وهو ما صاغه فى هذا المعنى الحكمى العام :

ومن يسأل الركبان عن كل غائـــب   فلابد أن يلقى بشيراً وناعيـــــَا

وكأنه بذلك يفسر ما وراءه من مخاوف ، لأن يسأل الركب ، وهو على حذر شديد وحرص :

ومِنْ حذر أن أسالَ الركبَ عنكـــُم وأعلاقُ وجدى باقياتٌ كما هيـــا

ثم يزداد لديه هذا الوجد توهُّجاً ، حين يعكسه - بعمق - من خلال تلك الاستدارة التى أكمل فيها صورة المحب إزاء مشهد المحبوب ، وكأنه يترجم كل ما وراءه من أسرار هذا الهوى (٢١-٢٤) :

وما مُغْزِل أدماء ترجى بروَضْـــة طلا قاصرٌ عن غاية السرب دانيـــا
لها بغماتٌ خلفه تزعج الحشـــى كحسِّ العذارى يختبرن الملاهيـــا
يحور إليها بالبغام فتنثنـــى كما التفت المطلوب يخشى الأعاديـا
بأرْوَعَ من ظَمْياءَ قلباً ومهجـــة غداة سمعنا للتفرق داعيـــا

ونادرة هى تلك الاستدارات التى نظمها الشعراء على هذا المستوى تصويراً لتجاربهم بهذه الصورة على طريقة النابغة ، أو الأخطل ، أو ابن المعتز ، ممن اشتهروا بهذا اللون المتميز من دقة الصياغة ، وإحكام التصوير ، إذ عرض صورة الظبية البيضاء فى حركتها عبر الرياض ، وما يصدر عنها من أصوات الحنين ، وهى تنادى صغارها ، وكيف تستجيب لها الصغار ، وتتجه إلى مصدر صوتها ، فهى ليست فى مستوى هذا المشهد الذى عانى فيه فراق المحبوبة ، فبدا - وبدت أيضا - ممزق العاطفة كسير الفؤاد ، شديد اللهفة والحسرة إزاء هذا الفراق .

وعندئذ لا يتورع أن يستعين بصيغ البكاء الصريح ، ليذرف الدمع تعبيرا عن حنينه وحزنه وجزعه معاً ، وهو ما طرحه تصويره فى البيتين (٨ ، ١٠) وأكملهما بحديث الشكوى الذى ردده مرة أخرى فى ختام أبياته :

تُودِّعنا ما بين شكوى وعبـــرة وقد أصبح الركب العراقِّى غاديـــا
فلم أر يوم النَّفْر أكثر ضاحكـــا ولم أر يوم النفر أكثر باكيـــا

وبين الشكوى ومشاهد الحنين يبدو الشاعر شديد القلق والحيرة ، فلا يستطيع إلا أن يعكس جوانب من تلك الحيرة فى أمنية غريبة ، هى أمنية اليائس الذي ضاق بكل ما حوله ومَنْ حوله ، على ما تحمله من شحنة نفسية عنيفة :

فيا ليتني لم أعْلُ نشزا إليكــــمُ حراما ولم أهبِطْ من الأرض واديــــا
ولم أدْرِ ما جمعٌ وما جمرتا منـــى ولم ألق فى اللاّقين حياً يمانيــــا

وبدا واضحاً جمع الشريف بين حس البداوة وبين معجم الأماكن المقدسة والشعائر ، مسجلا بذلك حنينه ولهفته ، وبكاءه الذكريات ، فإذا به يضيق بالعراق ، فى مقابل لهفته على ما رأيناه لديه من رصيد الأماكن التى يحن إليها من خلال لغة التكرار التى يضيف من خلالها جبل الريان والنقا ، فى زحام معاودة الحديث عن منى ورمى الجمار ويوم النفر ...إلخ .

وتبدو اليائية قريبة فى صورتها الشكلية مما سبق أن عرضنا له من اليائيات ، فهى تحمل واقعا نفسيا يقترب أيضا من الواقع النفسى لشعراء تلك القصائد ، بدليل تكرار لغة هذا المعجم الحزين لدي الشريف الرضى نفسه ، فى رثائه لأبى إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى ، وقد مرَّ على قبره ببغداد :

مَرَرْنا به فاستشرفتنا رسومُـــــه كما استشرف الروضُ الظباءَ الجوازيا

وإذا به أيضا يجهش بالبكاء على النحو الذى صوره قبل ذلك :

نزلنا إليه من ظهور جيادنـــــا نكفكف بالأيدى الدموعَ الجواريــــا

وإذا به يردِّد لوحته حول الركب الرُّحَّل ، ويخاطبهم ويستعين بهم على لغة توزع بين الأمر والرجاء :

أقول لركب رائحين : تعرَّجــــوا أريكم به فرعا من المجد ذاويــــا
ألموا عليه عاقرين فإننــــــا إذا لم نجد عقرا عقرنا القوافيــــا
وحُطواُ به رحل المكارم والعــــلا وكبوا الجفان عنده والمتاريــــا

وإذا به يستمر فى معجم النعى الذى بنى عليه القصيدة كما بنى سابقتها ، وكأنه بدا شديد القرب إلى واقع النفس الحزينة التى يعكس حزنها - بلا مواراة ، ولاخجل - من خلال الدموع الجوارى وعذر البواكى ، وذكريات الماضى ، والعجز عن إجابة الداعى ، ومرارة الليالى، وكثرة النواعى ، وموت الأمانى على النحو الذى ينشره بين أبيات تلك المرثية التى تضمه فنيا ونفسيا مع شعراء اليائيات السابقة التى عددناها موضعا للمعارضة الفنية لديه .

الفصل الثانى :

التواجد الانفعالي في الحماسات :

(أصداء خاصة لبائية أبى تمام)

(١) بـــائيـة شهاب الدين محمود

(٢) بـــائية ابـــن القيسرانـــى

بائيات الحماسة

(١) بائية شهاب الدين محمود

بدا طبيعيا لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية أن تحذو حذو الأحداث التاريخية التى تشبهها ، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم ، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار ، على نحو ما نظم من روميات أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى فراس ، وغيرهم من الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب فسجَّلوا ووثقُّوا وصوَّروا وربما أضافوا ، فمن الطبيعى أن يستمر هذا الرصيد مع شعر الحروب الصليبية عبر المعارك الكثيرة التى وقعت بين المسلمين والفرنجة فى « الرها » ، و« حطين » ، و« بيت المقدس » ، و«دمياط » ، و«عكا » خاصة أن حركة الجهاد قد أخذت عمقا دينيا بدا شديد التميز فى كل هذه الحروب سواء فى الروميات أو الصليبيات التى توقف عند نظمها الشعراء ، وعندها تقاربت الأحداث وتشابهت المواقف وتلاقت الرؤى ، فلم تبعد الصليبيات عن الروميات ، ولم تتباين البيانات الحربية موزَّعة بين مدح حربى وحس جماعى قومى ودينى ، ولم تبعد المقومات عن التوقف عند ممدوح وخصم ، ومازالت الأبنية الفنية موزعة بين مقدمات وموضوعات للقصائد .

ولا شك أن لكل واحدة من تلك المعارك الكبرى دورها فى امتداد حركة الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ما سقط من مدن الإسلام فى أيدى الغزاة ، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بتلك الانتصارات وتسجيل ملامحها التاريخية ، وتسجيل أصدائها فى حركة الجهاد ، والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها ، كما حدث فى استعادتهم مدينة «الرها » ، ثم ما كان من انتصارهم فى يوم « حطين » ، وكذا استعادة مدينة دمياط ، ثم ما توالى من تتويج الانتصارات فى خواتيم معارك المسلمين والفرنجة حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة ، كما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبى تمام فى بائيته المشهورة ، وقد سجد لربه شكرا من أصداء هذا النصر المبين ، وكأنما داعبت خياله مشاهد تاريخ انتصار المعتصم على الروم فى يوم «عمورية » ، ولمعت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى صوَّره له من قبله أبو تمام فى يوم عمورية ، فراح شهاب الدين محمود يقول على .

منهاج سلفه الذى ربما أغفلنا ذكر قصيدته هنا لشيوعها وذيوع صيتها فى الدراسات المختلفة[1] :

الحـــمـــد لله ذلّتْ دولة الصّلُب　　　وعزَّ بالتُّركْ دينُ المصطفىَ العربى

هذا الذى كانت الآمـال لو طلبَتْ　　　رؤياه فى النوم لا ستحَيْت من الطَّلب

فإن قصدنا إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة ، فربما استطعنا رصدها من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف المتشابهة والفارقة بين الشاعريْن :

(١) **لوحة يوم النصر** : التى يرسمها الشاعر ليوم (عكا) ، على غرار ما حدث فى يوم (عمُّورية) ، وماكان لكل منهما من أصداء فى نفس الشاعر تعكس وقعها فى نفوس المسلمين جميعا ، فأبو تمام ينادى اليوم مخاطباً إياه ومثنيا عليه :

يايوم وقعة «عمورية» انصرفت　　　عنكَ المنى حُفَّلا معسولةَ الحلَب

أبقيتَ جَدَّ بنى الإسلام فى صُعُد　　　والمشركين ودارَ الشرك فى صَبب

وهو ما يردده الشاعر هنا من نفس المنطلق ، وقد سقطت قواعد الشرك ، وانهارت أركانه أمام نصرة دين الله ، وبالتحديد فى قوله (عزَّ دين المصطفى العربى) ، (مابعد عكا للشرك عند البر من أرب) ، لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيل) ، وقد أحاطت النيران عبر كل أركان المدينة حتى أصبح :

مُوكَّلا بيفاع الأرض يُشْرِفُه　　　من خِفَّة الخوف لا من خِفَّة الطَّربَ

إن يعدُ من حرها عَدْوَ الظَّليم فقد　　　أوسعْتَ جاحِمَها من كثرة الحَطَبِ

وبين صورة الفرار الحتمى هنا ، وقد أحاطها الشاعر بسعادته وانبهاره :

لم يَبْقَ من بعدها للكفر إذ خرَجتْ　　　فى البر والبحر ما يُنجى سوى الهرب

بل إن مشهد الهرب نفسه يبدو واردا من منطلق هذا التشابه إذا ما تأملنا موقف تيوفيل (عند أبى تمام) وقد :

أحْذَى قرابينه يوم الرَّديَ ومضى　　　يحتَثُّ أنْجَى مطاياهُ من الهرب

---

(١) ومنها دراسة التراث والمعارضة فى شعر شوقى وكذلك كتاب « أبو تمام : صوت وأصداء » .

إذ لم يعد للقائد شغل إلا بنفسه حتى وإن قدم رفاقه قربانا فى سبيل هربه ونجاته من الموت أو الأسر .

ويبقى الواقع النفسى حول الصورة مكررا إلى حد بعيد ، سواء كان القياس فى ذلك على الشاعر نفسه ، أم كان على المسلمين جميعا ، فإذا كان أبو تمام قد رأى عمورية (فتحا للفتوح) ، وقد سعدت به الأرض والسماء معًا حتى أعجز الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه ؛ فإن الشاعر هنا يتولى طرح نفس الفكرة بحمده لربه لما كان من تحقُّق أمل كان حلماً بعيد المنال لدى المسلمين جميعا :

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت رؤياه فى النوم لاستحيت من الطلب

٢- واللوحة الثانية : تاريخية يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح بين كل من الشاعرَيْن ، فقد شُغل أبو تمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها ، فعرض مشاهد حصانتها ، وأعجز كبار الغزاة عن اقتحامها ، متتبعا التاريخ منذ تبابعة اليمن وأكاسرة فارس ، وإذا بمدينة (عكّا) تأخذ نفس المنعطف التصويرى ، بل ربما بدت أعمق منها فى درجة المنعة والحصانة ، بدءا من تسجيل الشاعر لمكانتها فى نفوس المسلمين ، على الرغم من اختلاف الموقع لكلتا المدينتين ، فإذا كانت عمورية قلعة الروم ، فإن عكا مدينة المسلمين ، وهم يستردونها مِمّنْ اغتصبوها ، فى مقابل ما كان من حركة المعتصم حين راح ينتزع (عمورية) انتقاما لكرامة المرأة المسلمة ، فإذا بعكا تصبح مناط الآمال كما كانت عمورية فى نفوس أبنائها :

أمٌّ لهم لو رجَواْ أن تُفْتَدى جعلوا فداءها كلَّ أم بَرَّةٍ وأبِ

فإذا بمدينة عكا :

كانت تخيُّلها آمالُنا فترى أن التفكُّر فيها أعجبُ العَجب

وإذا كانت عمورية قد بلغت من الحصانة ما يجعل من المستحيل فتحها إلا فى خضوعها لقدر الله الذى يتجاوز كل الحدود :

رمَى بك الله بُرجَيْها فهدَّمها ولو رمىَ بك غيرُ الله لم تُصِبِ

فإن لمدينة عكا هنا :

سُوران : بَرٌ وبحرٌ حولَ ساحتها داران وأدناهما أنأى من القُطُب
مصفّحٌ بصِفَاحٍ حولها أكُمٌ من الرماح وأبراجٌ من اليَلَب

وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة أو كسب دنيوى ، فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقف الخليفة عند أبى تمام :

هيهاتَ زُعزِعَتِ الأرضُ الوَقُورُ به عن غَزْوِ محتسب لاغزو مُكتسب

فإذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر ، وقد تجاوز لغة المفرد إلى جمع المسلمين ليجعلهم :

ففاجَأتْهَا جنودُ الله يَقْدُمُها غضبانُ لله لا للمُلْك والنُّشب

إذ يجمع فى الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن قلاوون ، حتى أن الموقف لديه بدا شبيها بموقف أبى تمام ، وهو يرصد تاريخ الفاتحين مع المدينة ، وتصديها لهم ، وعجزهم عن الانتصار على أهلها ، فأقام نفس المشهد ، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف :

كم رامَها ورمَاها قبلَهُ ملك جمُّ الجيوش فلم يظفَرْ ولم يُصِبِ

وكأنما قارب صورة أبى تمام :

من عهد اسكندر أو قبل ذلك قد شابَت نواصى الليالى وَهْىَ لم تَشِب

٣ - واللوحة الثالثة : يمكن تبيُّنها حول شخص القائد نفسه تشبيها له بموقف الخليفة المعتصم ، حين يجعل المعركة دينية خالصة ، وكذا كانت شخصية القائد ، فإذا كان المعتصم قد انصرف من متعه ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة :

لبَّيْتَ صوتاً زبطريا هرَقْتَ له كأسَ الكرَى ورُضَابَ الخُرَّدِ العُرُب
عداكَ حَرُّ الثُّغور المُستَضَامَة عن بَرْدِ الثُّغور وعَنْ سَلْسَالها الحَصِب

فإذا الموقف يظل متشابها هنا إذ يبدو عند القائد فى مشهد أكثر عمومية :

لم يُلْهِهِ مُلْكُه ، بل فى أوائلِهِ نال الذى لم ينَلْه الناسُ فى الحِقَبِ

وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبى تمام لشجاعة فرسانها :

إن الأسودَ أسودَ الغَاب هِمَّتُها يومَ الكَريهة فى المسلوب لا السلب

فهى هنا أيضا جيوش لا تركن إلى الراحة ولا تخلد إلى هدوء :

جيشٌ من التُّرك تَرْكُ الحرب عندهم عَارٌ وراحتُهم ضربٌ من الوَصَب

وإذا بتلك الراحة أيضا تنعكس فيما نفاه أبو تمام عن المعتصم إلا ما رهنه منها بالتعب والجهاد :

بصُـرْتَ بـالرَّاحَـة الكُبْـرىَ فلم تَرَها تُنَالُ إلا عَلَى جِـسـر من التَّـعَبِ

لتمتد سيطرة الصورة على ذهن الشاعر إلى حد تعامله مع البرج المنقلب أيضا ، ولكن فى غير موضع التنجيم الذى اتخذه أبو تمام مجالا لسخريته وحقلا لتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين تحديدا :

وصَـيَّـرواُ الأبرجَ العُلْيَـا مُـرَتَبَّـةً مـا كـان مُنْقَلبـاً أو غَـيْـرَ مُنْقَلب

على أن أبرج المدينة بدت وكأنما تخلت عن صورتها الطبيعية تماما :

تسنَّمـوُها فلم يتـركْ تسنُّمـهـا فى ذلك الأُفْقِ بُرْجًا غـيـرَ مُنْقَلب

والرابعة : لوحة الفتح وماحوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعا ، وأول ما يظهر ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يايوم وقعة عمورية ، يايوم عكا ..) وفى كلتا الحالتين يظل شديد التميز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية الكبرى على حد تصوير كلا الشاعرين فكان عند أبي تمام :

فتحُ الفتـوح تعـالىَ أن يُحيط به نظمٌ من الشـعـر أو نثرٌ من الخُطَب

وهو هنا أيضا يمحو ذكر ما سبق من تلك الفتوح :

يا يوم عكاً لقد أنْسَيْتَ مـا سبقت به الفتـوحُ ومـا قَدْ خُطَّ فى الكُتبُ

فهناك أعجز أبو تمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة ذلك اليوم ، وهو ما تردد لدى شهاب الدين أيضا :

لم يبلُغ النطقُ حدَّ الشكر فيك فما عسى يقوم به ذو الشعر والخطب

وعند أبى تمام كان احتفاؤه ظاهراً بأدوات القتال ، حيث اعتبرها أساساً لفلسفة القوة التى تبناها فى مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة حكمته :

إن الحمـامَـيْن من بيضٍ ومن سُمُـرٍ دلواَ الحيَـاتَيْن من مـاء ومن عشب

وهى هنا تسير - أيضا - فى نفس المساق :

وأطلع الله جيش النصر فابتـدرت طلائع النصر بين السُّمـر والقضب

ولدى الشاعرين كليهما بدا الفتح دينيا ، وكذلك النصر ، وهذا هو سر ازدواجية الأرض والسماء فى تفاعلهما إزاء النصرين معا منذ تبلور الموقف عند أبى تمام :

فتح تفتَّحُ أبوابُ السماء له وتبرز الأرض فى أثوابها القُشُب

حيث بدا هنا موزعا عَبْر نفس المستويَيْن الدينى والدنيوى فى تفاعلهما الآنى :

فَقَرَّ عينا بهذا الفتح وابتهجت بفتحه الكعبة الغراء في الحُجُب

وسارَ فى الأرض سَيْرَ الريح سُمْعَتُه فالبَرُّ فى طرب والبَحْرُ فى حَرب

بل نرى الشاعر يضيف أبعاداً أكثر وضوحا وعمقا حتى حول سعادة رسول صلى الله عليه وسلم بهذا النصر :

وأشرفَ المصطفَى الهادى البشيرُ على ما أسلف الأشرفُ السلطانُ من قُرُب

وذلك بعد أن حذا حذو أبى تمام فى جعل هذا النصر طعاما إلهيا حين قال :

ومُطْعَمُ النصر لم تكْهَم أسنَّتُه يوماً ولا حُجبت عن روح مُحْتَجِب

وهو هنا :

وأطلع الله جيشَ النصر فابتدرت طلائعُ النصر بين السُّمْر والقُضُبُ

والخامسة : تدور حول تصوير طبائع الحرب ووقائع المعركة بين المعسكرَيْن من ناحية ، ورصد نتائجها من ناحية أخرى ، ففى الجانب الأول وصف أبو تمام وقائع عمورية من خلال سيوف المقاتلين من جند الإسلام :

كم أحرزت قضبُ الهندى مُصْلَتةً تهتز من قُضب تهتز فى كثب

بيضٌ إذا انتُضِيَتْ من حُجْبِها رجَعتْ أحقُّ بالبيضِ أبداناً من الحُجُبِ

وهى هنا تلتقى مع الرماح فى عرض نفس المشهد حين تناول الشاعر المتأخر نفس الصورة بالمعالجة الخاصة به :

وخاضَت البيض فى بحر الدماء وما أبدت من البيض إلا سَاقُ مختضب

وخاض زرقُ القنا فى زُرق أعينهم كأنها شَطَنٌ تهوي إلى قُلُب

وتظل الملامح الجزئية للصورة متقاربة - أيضا - بين حس الشاعرَيْن ، حيث بدت صورة المختضب بارزة عند أبي تمام فى موطن التشفى والسخرية :

بسُنَّة السـيف والخطى من دمـه لا سُنة الدين والإسلام مختضب

وهو ماورد هنا فى زرق العيون ، مما يذكرنا على الفور بصورة صفر الوجوه لدى الروم هناك :

أبقَتْ بنى الأصفر الممراض كاسمهم صـفـرَ الوجُـوه وجلَتْ أوجهُ العـرب

وإذا ببحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء :

أجرَتْ إلى البحر بحرا من دمائهم فـراح كالرَّاح إذْ غـرقـاه كـالحَبَبِ

ليبدو قريبا مما صوره أبو تمام من قبل :

كَمْ بين حيطانها من فـارس بَطَلٍ قـانىِ الذوائب من آنى دمٍ سَـرِب

ومع الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض الشاعر ما أصابهم وأدهشهم حتى أسكت أصواتهم ، فكان عند أبى تمام وقد تعلق المشهد بفرار « تيوفيل » :

ولىَّ وقـد ألجمَ الخطِىُّ مَنْطِقَـهُ بسَكْتَةٍ تحتها الأحشَاءُ فى صَخَبِ

وإذا هو ما يتردد لدينا فى صورة المنهزم الصامت أيضا :

كم أبرزَتْ بَطَلاً كالطَّودْ قـد بطلت حـواسُّـه فـغـدا كـالمنزل الخـرب

وكأنما أراد الشاعر أن يضيف إشارة خاصة إلى ما أفاده من أبى تمام ، وهى إشارة صريحة ، ألحَّ عليه فيها كوكب المذنب ، أو شهب الأرماح اللامعة ، فى مقابل شهب المنجمين السبعة التى سخر من منجميها ، فمن مركب الصورتَيْن (والعلم فى شهب الأرماح لامعة / وإذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب) تتشكل أطراف الصورة هنا :

كـأنه وَسِنَانُ الرُّمْح يطلبُـه بُرجٌ هوَى ووراه كـوكبُ الذَّنَب

وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد ، فعند أبى تمام رأينا نموذجا من ذلك فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويراً :

لم يَغْـزُ قـومـاً ولم ينهَضْ إلى بلد إلا تقـدَّمَـه جـيشٌ من الرُّعُب

وإذا بجيوش الأشرف هنا تتمتع بنفس الصور التى تفزع الأعداء وتبث الرعب بين صفوفهم :

وجئْتَها بجيوش كـالسيول على أمـثـالها بين آجـام من القـضب

وحُطِّتَـهـا بالمجـانيق التي وقـفَتْ   إزاء جـدرانهـا فى جَـحْـفَلٍ لَجِبِ

حيث بدت تلك المجانيق وكأنها توازى حريق « عمورية » وقد أتى عليها من كل جوانبها ، وهو ما أفاض الشاعر فى تصويره ، ثم أوجز وقفته عند قوله جامعا بين ممدوحه وحريق المدينة :

غادرتَ فيها بهيمَ الليل وهو ضُحًى   يشلُّه وَسْطَهـا صـبحٌ من اللهب

وها هى الدماء تتناثر وتتدفق لتملأ الميدان ، وهو ما يربطه الشاعر بمنطق القوة ، ويصوره فى سياق توحُّده مع السيوف ، وهو ما ورد عند أبى تمام فى قوله :

يارُبَّ حـوباءَ لما اجـتُثَّ دابرُهم   طابَتْ ولو ضُمِّحت بالمسك لم تَطِبِ

وهنا :

وخلِّقت بالدم الأسْوَارُ فـابتـهـجت   طِيـبـاً ولولا دمـاءُ القـوم لم تَطِبِ

وما أحرزته قضب الهندى فى حقل تصوير أبى تمام هو نفسه ما أحرزته السيوف هنا قريبا منه :

فـأحـرزَتْهُم ولكنَّ للسـيـوف لكى   لا يلتـجئَ أحـدٌ إلاَّ إلى هرب

وإذا بلوحتَيْن أخريين تتكرران بين إبداع الشاعرَيْن ، فهما تمثلان أساساً فنيا لكلتا القصيدتَيْن ، وذلك أن مشهد الحريق بدا مدخلا أساسيا لتصوير هزيمة الأعداء ، وكذا بدا مشهد الفرار ومحاولة اللجوء إلى البحر وسيلة أخرى للهروب ، وهو ما عجز عنه العدو وقادته ، فعند أبي تمام يرد التصوير المفصل لمشاهد الحريق ، ومعه يحسن العودة إلى كل أبياته حول هذا الجانب من القصيدة ، وهي ما يقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز :

وجـالت النار فى أرجـائهـا وعلَتْ   فـاطفأت ما بِصَدْر الدين من كَرَب

وهناك ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم ، كما ضاقت بجنده :

هيـهـاتَ زُعْـزِعت الأرضُ الوقـور به   عن غَزْوِ محتسب لا غزو مكتسب

وهناك أيضا أعجزه البحر - على المجاز - عن تحقيق طموحه حين رأى من الحرب ما أفزعه هوله :

لما رأى الحرب رَأْيَ العينِ «تُوفِلسٌ»   والحرب مشتقة المعنى من الحَرَب :

غــداً يُصَــرِّفُ بالأمــوال جــريتــهــا		فــعــزّهُ البــحــرُ ذو التَــيَّــارِ والحَــدَبِ

السادسة : وتبقى لوحة المديح للخليفة القائد ، أو السلطان القائد في كلتا المعركتين رهنا بذلك التقارب أو التباعد بين الشاعرَيْن ، فإذا كانت المعطيات الحربية قد بدت متشابهة بين الطابع الانفعالى والحس الدينى في المعركتين ، وما دار فيهما من مشاهد القتال ، فإن هذه المنطقة – منطقة الممدوح – ستظل ميدانا جامعا ، وخطا فاصلا بين الشاعرَيْن فى آن واحد ، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة فى تصوير حمية الخليفة والسلطان ، وسرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه ، فإذا كان الأمر لدى المعتصم قد تبلور فى قول الشاعر :

لبــيتَ صــوتاً «زِبَطْرِياً» هرَقْتَ لــه		كــأس الكرى ورُضَابَ الخُرَّدِ العُرُبِ

فهو هنا فى مشهد أكثر عمومية :

فانهَضْ إلى الأرض فالدنيا بأجمعها		مــدَّتْ إليكَ نواصــيــهــا بلا نصب

كَمْ قَــدْ دَعَتْ وهى فى أسْر العِداَ زَمَنًا		صــيــدَ الملوك فلم تُسْــمَع ولم تُجَبِ

وكذلك بدا اللقاء حتي فى صيغة الدعاء التى وردت عند أبى تمام :

خليــفــة الله جــازي الله سعــيك عن		جــرثومــة الدين والإســلام والحــسب

إلي ماكان عنده من عقد الآصره بين يومه فى «عمُّورية » وبين يوم « بدر» :

إنْ كــان بين صُروف الدهر مــن رحم		مــوصولة أو ذمــام غيــر منقضب :

فــبين أيامك اللاتى نُصِــرْتَ بهــا		وبين أيام «بدر» أقــــرب النــسب

حيث نجد – هنا – دعاء الشاعر وقدأتي مزيجاً متداخلا من المدح والثناء والدعاء :

عــلاً بك المُلك حــتى إن خــيــمَــتَــهُ		علىَ الثريا غَــدَتْ مَــمْـدودَة الطُّنُبِ

فلا برِحْتَ عــزيزَ النصــر مُــبتــهــجا		بكل فــتــحٍ مــــبينِ المَنْح مُـــرْتَقَبِ

وفى إطار من تداخل الصور – بهذا القياس – نلتقى بمشاهد كثيرة من حريق عمورية استوقفت أبا تمام طويلا ، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون ، وكذا كانت مقاييس الجمال ، حيث جاءت على نفس القياس الشعرى من منظور تجربته :

لقَــدْ تركتَ أمــيــرَ المؤمنين بهــا		للنار يومــا ذليل الصــخر والخــشب

ضــوء من النار والظلمــاء عــاكــفــة		وظلمــةٌ من دخان فى ضُحًى شَحب

فالشمس طالعةٌ من ذا وقد أفلت والشمسُ واجبة من ذا ولم تَجِبِ
لم تطلع الشمس منهم يومَ ذاك على بانٍ بأهل ولم تغـرُبْ على عـزب
ما ربعُ مَيَّةَ معموراً يَطيفُ به غَيْلانُ أبهى رُباً من رَبْعها الخَرب
ولا الخدودُ وقد أُدْمِينَ من خَجَل أشْهَى إلى ناظرى من خدِّها الترب

فإذا بلوحة الحريق على هذا النحو من التفاعل والتداخل وعدم التجانس تنعكس لدى الشاعر فى نفس الإطار ، وتعدد الجزئيات :

وجئتها بجيوش كالسُّيول على أمثالِها بين أجَام من القُضُب
وجالَت النار فى أركانها وعلَتْ فأطفأت ما بصدر الدين من كرب
أضحت أبا لهب تلك البروج وقد كانت بتعليقها (حمالة الحطب)
وتمت النعمة العُظْمَى وقد ملكت بفتح صُور بلا حصر ولا نصب
أُخْتان فى أن كلاً منهما جمعت صليبة الكفر لا أُخْتان فى النسب
لما رأت أختها بالأمس قد خربَتْ كان الخراب لها أعدى من الجرب

ولايخفى فى ختام اللوحة طرافة هذا التضمين الصريح الذى يقتبس فيه الشاعر بيتا لأبي تمام من نفس القصيدة موضوع المعارضة بما يعكس جوانب الصورة ويزيد أبعادها الحربية وضوحاً .

كما يعقد الشاعر هنا الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الدين ، إذ يجعل منه استكمالا لثأره :

أدركْتَ ثأرَ صلاح الدين إذ غضبت مِنْهُ لِسرٍّ طواهُ الله فى اللَّقب

وبذا تظل الملامح الفاصلة بين الشاعرَيْن واردة خاصة حول حدود دائرة الفضيلة التى تُعَدُّ محورا مدحيا يلتف حوله الشعراء ، على لغة التكرار والتشابه ، أو الإضافة والابتكار ، كل حسب قدراته على المغالاة والمبالغة ، بما يكفى لإرضاء ممدوحه ، ومن الواضح أن أبا تمام كان شديد الجرأة مع المعتصم ، فلم يترك له من شجاعته المطلقة شيئا فى بعض من صوره ، وكأنما قصد إلى تعويض ذلك فى قوله :

لَوْ لم يقد جَحْفَلاً يومَ الوَغَى لغدا من نفسه وحدَها فى جَحْفَلٍ لَجِبِ

وفيما سواها فقد جعله :

ومُطْعَمُ النَّصـــر لم تُكْهَمْ أسِنَّتــهُ   يوماً ولا حُجبت عن روح محتجب

كما أضاف إليها ما صوَّره من أنه : يغزو غزو محتسب ، لا ينال الراحة إلا بعد التعب والنّصب ، يتقدمه جيش من الرعب ، لو كانَتْ رميته من عند غير الله لما أصابت ، والله فتّاح باب المعقل الأشب .... إلخ .

وهى جزئيات تشكَّلت منها الصيغة الدينية التى ترسمُ شخص الخليفة من هذا المنظور المتميز الذى كبح جماح تلك المبالغات التى تجاوزت موقف أمير المؤمنين عند أبى تمام ليصبح المدح هنا :

بُشْـراك ياملك الدنيـا لقـد شـرفت   بك الممـالك واسـتـعلت على الرُّتَبِ

وعلى تقاليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هُنا :

ليثٌ أبىَ أن يردَّ الـوجـــهَ عن أمم   يدعــون ربُّ الورَى سـبـحـانـه بِأبِ

لم يُلْهِـــه مُلْكُه بـل فى أوائـله   نال الذى لَمْ ينله الناس فى الحـقب

وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شديدة الوضوح حول هذا الاحتساب للأجر من الله ، فهى ترد فى موازاة غزو المحتسب لا المكتسب عند أبى تمام مما نجده هنا أيضا :

فـفـاجـأتهـا جنود الله يقـدمـهـا   غـضـبــانُ لله لا للملك والنشب

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشاعرَيْن من خلال عمق المنظور التراثى الذى اعتدَّ فيه الشاعر بموقفه الصريح من بائية أبى تمام ، خاصة عبر مساحاتها الحربية المتميزة ، وكذا انعكاسات لوحة المدح الحربى بأبعادها المختلفة ، على مافى هذا التشابه التصويرى من دلالات على البعد النفسى الذى عاشه الشاعر إزاء الحدث منذ انفعل به ، وكيف انفعل به معه أيضا جمهوره ، فإذا بحواس الشاعر تنعكس على الأبعاد التصويرية فى القصيدة ، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه الانفعالى وبعده الاجتماعى ، طبقا لطبيعة التجربة التى يعيشها ، وظروف الواقع التاريخي الذى يعكسه ويصوره .

ولايحسن هنا أن يستبد بنا تأمُّل الجزئيات الصغيرة كأساس للتناول بين الشاعرين ، إذ أن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب معالجته ، ولكنه تشابه الأدوات ، وطغيان الانفعال

المتشابه ، مما قد يدفع - بدوره - إلى تلمس الصور خاصة حين تكاد تتطابق بينهما ، دون دخول في دائرة الاتهامات ، أو خوض في منطقة السرقات الشعرية ، إذ لازالت الفرص سانحة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارَض بحكم تملُّكه أدواته التصويرية الخاصة به ، وقدرته على التغلغل عبر ألفاظه وصوره ، وكذا في قدرته على الإبداع في فنه انطلاقا من صدق التعامل مع خطرات نفسه ولفتات خاطره ، ومناجاة صوت ضميره وتوجهات وجدانه ، مما يفرد كل شاعر على حدة ، صحيح أن هناك قاسماً مشتركا يفرض نفسه على الشعراء في معالجة تلك الموضوعات المتشابهة ، ولكن هذا القاسم يظل مرتبطا بالمعاني الإنسانية العامة التي قد تنطلق في شكل ألوان حكمية يري فيها الشاعر منطق القوة أساساً للحياة والسيادة ، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرَيْن هنا ، إلى جانب طبيعة الوقائع الجديدة التي قد تتشابه في دوافع القادة إليها ، أو في خوضهم إياها ، أو في كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعروبتهم معاً . وربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة مرتبطة بالإضافة والابتكار ، مما يعد أساسا للتفرقة بينه وبين معارضه ، وهو ما نلتمسه بوضوح في منهج أبي تمام الذي لم يكد يترك بيتا بلا صورة ، ولاصورة بلا بديع ، بل لايكاد يأتي بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها ، واستجلاء لما حولها من تفاصيل ، على طريقة أهل الجدل وهم لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضا ، وإفحام خصومهم نقدا ، وشواهده كثيرة جدا حيث تفي بذلك في عرض مفاتن عمورية وحصانتها كمشهد تاريخي ، أو حريقها بكل تفاصيله في مشاهد أخرى . وكذلك كانت صورة جيش المسلمين وجند الروم ، وصورة الخليفة ، وقائد الروم ، وفي كل منها ضروب من التصوير العام والجزئي الذي توجهه إليه قدراته العقلية وتصوغه ثقافاته الجدلية ، وهو ما نلمس خفة جدته بشكل واضح لدي شهاب الدين . صحيح أنه لم يتجنب التصوير ، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعهودة لدى أبي تمام ، بل بدا شديد الحرص في معارضته على ألا تختفي ذاته المبدعة في جبة أبي تمام ، أو تتلاشى ملكته الخيالية في عباءة صوره ، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز ، كما استطاع أن يوفر لها صوراً من ذلك الالتحام المؤكد بطبيعة الحدث الواقعي ، وهو ما عرضه في المشاهد التقريرية التي انتشرت في أجزاء كاملة منها ، وكذا كان ما عالجه في قصيدته عبر عالم التصوير وبين التقرير والتصوير يأتي تغلغل الشاعر في

فهمه لأبعاد الحدث ، وفلسفته للمواقف، ورصده للحقائق ، وكشفه أغوار انفعالاته التى التقت - إلى حد بعيد - مع انفعالات جمهور المسلمين في خضم تلك الحروب . أضف إلى هذا كله - وهو ليس من نافلة الرؤية - ذلك التشابه الصوتى الذى سارت عليه كلتا القصيدتين على مستوي الأوزان والقوافى وحرف الروى وحركته ، وهو ما يكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارض على إعجابه بسلفه وقصده إلى معارضة قصيدته .

ومن المؤكد أن ثمة فروقا واضحة بين مواد المعارضة هنا بهذا الفهم التفصيلى ، وبينها على مستوي عموم الصياغة ، على النحو الذى سجل به ابن سناء الملك إعجابه بصلاح الدين الأيوبى ، إذ راح يتغنى بحروبه وحماساته ، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام ، وكأنما رسخت فى ذاكرته الصورة العامة لبائية أبى تمام ، فصدر عما بقى في صدره من أثرها مرَّتَيْن : الأولي فى تصويره صلاح الدين ممدوحا حربيا :

بدولة التــرك عــزَّتْ مِلَّةُ العــرب   وبابن أيوب ذلَّتْ شيــعــةُ الصُّلُب
وفى زمـــان ابن أيوب غــدت حلب   من أرض مصر وعادت مصر من حلب
ولابــن أيــوب ذلَّــتْ كـلُّ مملــكــة   بالصَّفْح والصلح أو بالحرب والحَرَبِ
مظفَّــرُ النصــر مــبــعــوثٌ بهــمَّتــه   إلى الهــزائم مــدلولٌ على الغَلَب

والثانية فيما رسمه من لوحة فنية للجيش الإسلامى الذى يقوده الممدوح :

أتى إليــهــا يقــودُ البــحــرَ مُلْتَطِمــاً   والبيض كالموج والبيضات كالحَببِ
تبدو الفــوارسُ منهــا فى ســوابغــهــا   بين النقــيــضَــيْن من مــاء ومن لَهَبِ
مــســتلئــمين ولَوْلا أنهم حــفظوا   عــوائدَ الحــرب لا ستغنوا عن اليَلَب

لتبقى الدلالة مؤكدة حول تواصل شعراء هذا الضرب من المعارضات وكيف يضع الشاعر نصب عينيه تلك اللوحات الكبرى التى رسمها الشاعر الأول انفعالاً بالحدث ، وهو ما يزداد تأكيدا في تناول ابن القيبسرانى لنفس البائية لأبي تمام ، وقبل وقفتنا معه تظل الدلالة مؤكدة على دور المعارضة فى تسجيل ذلك التواصل الرائع بين ما أفرزته قرائح الأوائل وما أضافته إليها ملكات المتأخرين ممّن أخذوا عنهم وعارضوهم دون استسلام لمنطق تخاذل أو استعباد ، بل ظلّت المجالات مفتوحة والصور مطروحة لمن أراد أن يسجل ذاتيته إلى جوار

ذاتية سلفه ، ومن الطريف أن يجمع النص كل تلك القياسات دون سقوط إلى مناطق فتور التجارب أو الادعاء بالتكرار والنمطية أو الوقوف عند دائرة الجمود والعقم ، بل على عكس ذلك كله بدت الصورة أكثر إيجابية ، وبدا منطق المعارضة أكثر دلالة وتأكيدا على حسن علاقة الخلف بالسلف في تلك المسارات الفنية العميقة .

(٢) بائية ابن القيسرانى

وهو يقترب بها من حس هذه المعارضة بما نظمه من صور مدحية فى عماد الدين زنكى ، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحولت اللوحة لديه إلى موقف حربى يشبه ما كان من صور أبى تمام . ولكن المعارضة هنا تظل تحتمل مفارقات حول ما رأيناه من كثافة القصد لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته ، فإذا بابن القيسرانى يقدم العزائم والهمم ، وفى نفس الوقت يسخر من الكتب ، ويرفض ما تدّعى القضب ، فيضع الرأى والهمة والعزم فى مفترق الطرق منذ استهلال قصيدته :

هذى العـزائم لا مـا تدّعى القُـضُبُ — وذى المكارم لا مـا قـالت الكُتْبُ
وهذه الهـمم اللأتى مـتى حظيت — تعثـرت خلفـهـا الأشعـارُ والخُطَبُ
صافحت يا ابن عماد الدين ذِرْوَتها — براحـة للمـسـاعى دونَهـا تَعَبُ

إذ أراد أن يقفز إلى مدح عماد الدين بما لديه من عزم ومكرمة وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل ، فسيطرت عليه صيغة المادح على عكس منطلق الحس الانفعالى عند أبى تمام منذ سيطرت عليه لهجة المحارب منذ حديث السيف في المطلع ، ولذا يستمر الشاعر في رصد صفات ممدوحه موزّعة بين أصالة نسبه ، وهمته المتأصلة الموروثة ، وثبات قلبه ، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة فى إطار الموروث من المدح ، فإذا ما بلغ الإيقاع الحربى الحقيقى ، أعاد إلى السيف مكانته التى صورها أبو تمام من قبل :

أغـرَتْ سـيـوفُك بالإفـرنج راجـفَـةً — فـؤاد رُومِـيَّـةَ الكُبْـرىَ لهـا يَجِبُ

وهو ما تكرر نظيره في تصوير موقفه من قائد الإفرنج :

ضـربَت كـبـشَـهُم منهـا بقـاضـيـة — أودي بها الصُّلْبُ وانحطت بها الصُّلُبُ

وكأن الشاعر لم ينس - على طريقة أبى تمام أيضاً - أن يجعل غضبة الرجل دينية خالصة لا تبغى كسبا ولاغنيمة بل تبغى احتسابا دينيا :

غـضبتَ للدين حـتى لم يُفْـتكَ رضـا — وكـان دين الهُدى مرضـاتُه الغَـضَبُ
مَنْ كان يغزوُ بلاد الشرك مُكْتَسِباً — من الملوك فنورُ الدين مُـحْـتَـسِبُ

وربما ملأت عليه ذهنه صورة « تيوفيل » ، وهو يوثر الفرار فيبدو حائرا مضطربا من

هول حريق « عمورية » ، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية ، بما يكفى لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهانته ، وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقا يكشفها قوله :

فملّكُوا سَلَبَ الإبرنس قاتلَه | وهل له غير «أنطاكية» سَلَبُ
عجبْتُ للصَّعْدَة السَّمْراء مُثمرةً | برأسه إنَّ إثمارَ القنا عَجَبُ
إذا القناة ابتغت فى رأسه نفقاً | بدا لثعلبها من نحره سَربُ

وإن كان التميز هنا يظل حقا للشاعر ، وحُقَّ له ألا يُنَازَع فيه خاصة حين أضاف إلى لوحته صورة ناطقة من أحداث التاريخ ، وما تمخضت عنه الأيام من جوانب سجّل بها آمال المسلمين ، وقد عقدت بهذا القائد لإنقاذ المسجد الأقصى من دنس الصليبيين :

فانهض إلى المسجد الأقصى بذى لجب | يوليك أقصى المنى فالقدس مرتقب
وَأْذَنْ لموجك فى تطهير ساحله | فإنما أنت بحْر لُجُّه لَجِبُ

إذ تكاد تبرز أوجه التشابه على المستوي اللفظى لدى ابن القيسرانى مع ما التقطه من معجم « عمورية » فى حديثه عن الكتب ، والشعر ، والخطب ، والشهب ، والحقب ، واضطراب الأحشاء ، والوجوب ، والارتجاف ، وضرب الكبش ، وغضبة القائد لدينه ، وطهارة السيف ، وجنابته ، والاحتساب والاكتساب ، والدم السرب ، والسلب ... وإن ظل الموقف بنأى به عن معالجة هذا المعجم على نفس العمق التصويرى الذي صنعه أبو تمام ، وهنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعريْن ، بما يحكيها من ذلك الكم من الألفاظ من ناحية ، ثم طبيعة البعد الانفعالى الصادق لدي كل منهما إزاء الحدث الجلل من ناحية أخرى .

ويبقى لنا أن نتأمل قوله على هذا المستوي من الصنعة المتأنية التى يتقمص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام :

غضبت للدين حتى لم يَفُتْكَ رضىً | وكان دينُ الهدى مرضاته الغَضَبُ
طهَّرْتَ أرضَ الأعادى من دمائهم | طهارةً كلُّ سيف عندها جُنُبُ
حتَّى استطار شرارُ الزند قادحه | فالحرب تضرم والآجالُ تحتطب
والخيل من تحت قتلاها تقر لها | قوائم خانهن الركْضُ والخَببُ
والنقع فوق صقال البيض منعقد | كما استقَلَّ دُخَانٌ تحتَهُ لَهَبُ

والسـيف هام على هام بمعـركـة لا البيض ذو ذمة فيـها ولا اليَلَبُ
والنبل كـالوبل هطّالٌ وليس له سِوَى القِسىُّ وأَيْدٍ فوقَها سُحُبُ
وللظُّبَى ظَفَـرٌ حلوٌ مُـذاقـتـه كـأنما الضـرب فيمـا بينهم ضَـرَبُ
وللأسِنَّة عـمًّـا فى صـدورهم مـصـادرٌ أَقُلُوبٌ تلك أم قُلُب ؟
كُنّا نعـدُّ الحـمى أطرافَنا ظَفَـراً فملَّكَتْكَ الظُّبَىَ ما لبس تحتسب
عمَّتْ فتوحك بالعَدْوى معاقلها كـأنَّ تسليم هذا عندَ ذا جَـرَبُ
لم يبقَ منهم سِوى بيضٌ بلا رَمَقٍ كما التَوى بعد رأس الحية الذَّنَبُ

ولنا أن نتأمل أيضا أرصدة التشابه فى الصنعة ، ابتداء من صياغته للجمل الاسمية المتوالية فى استهلال الأبيات المتوالية : الخيل ، النقع ، والسيف ، والنبل ، والظبى ، والأسنة ، على طريقة أبى تمام منذ مطلعه أيضا فى مقدمات أبياته المتوالية ، السيف ، الصفائح ، والعلم ، أين الرواية ، عجائبا ... إلخ .

وانتقالا إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فيه ذلك التشخيص للسيف ، واليوم الجنب ، والحرب التى تضطرم ، والآجال التى تحتطب ، والظبى التى يتصور لها ظفرا ، و هو ما يتسق مع تشخيص أبى تمام الذي تزدحم به القصيدة فى كل أبياتها تقريبا .

ثم تبرز لديه تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهج أبى تمام فى تكثيف معجمه اللفظى المنتقى بما فيه من المعانى الخاصة ، والطبيعة الاشتقاقية للغة على المستوى البديعى الذى يعكسه هنا قلوب وقلب والضرب والضرب ، والحرب والحرب ، إلى جانب تلك المطابقات بين الغضب والرضى ، أو المرضاة والغضب ، أو الطهارة والجنب . ثم هذا المعجم الحربى العام الذى يبنى تفاصيله على منطق السيف ، والنقع ، والخيل ، والركض ، والجنب ، والبيض ، واليلب ، والنبل ، والقسي والظبى ، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام مراراً والتى نجدها مبنية على أساس من تلك النماذج التصويرية واللفظية التى قصد الشاعر إلى تناولها علي لغته ومنهج تصويره .

ولعلنا قصدنا هنا إلى عدم الإطالة فى هذا التناول تجنبا للتكرار – وربما الملل – من ناحية ، واطمئنانا من جانبنا إلى ظهور جوهر المعارضة بشكل واضح جليّ من ناحية أخري .

الفصل الثالث :

الموقف الشكلى في الغزليات

(أ) معارضات المدارس الغزلية المتضـــــادة

(ب) قــراءة فـــي شعـــر جميـــل وعمـــر

(جـ) الحوار وخصوصية التلاقى بين الرائيات

الحوار والتلاقى
(بين الرائيات الغزلية)

وتتنوع درجات المعارضة تبعا لإدراك الشاعر طبيعة ما يرمى إليه من ورائها ، فربما دفعته التجربة والواقع النفسى إلى البحث عن نظير لموقفه ، وعندئذ يمكن تلمس تلك المعارضة من هذه الزاوية بالتحديد ، ففيها تَبِينُ طبائع التجارب ، وتتكشف ملامحها ، وتظهر درجات التشابه التى تنعكس فى الصور الشعرية المختلفة ، إذ ربما بدت المعارضة واردة فى أضيق الحدود ، مما يجعلها أقرب إلى أنماط المعالجة الشكلية ، بصرف النظر عن نوعية التجربة ، أو حتى طبيعة الانتماء إلى مدرسة بعينها ، أو الانخراط فى مساق اتجاه بذاته ، على النحو الذى يرويه أبو الفرج عن معارضة وقعت بين جميل وعمر ، وهى تبدو غريبة - حقاً - إذا ما تأملنا - مبدئيا - تباين انتماء الشاعرَيْن إلى عالم الغزل ومدارسه ، ولكنه انتماء ينتهى إلى انفصال مؤكد بينهما ، تكشفه أساليب المدرسة العُمَرية الحضارية التى مالت إلى اللهو فى غزلها ، وبين اتجاه الشاعر العذرى الذى حصر تجاربه فى إطار من التبدىّ والقبلية والانصياع للقيود الاجتماعية المفروضة عليه ، والاستسلام لقصة الحب الفاشلة التى غلبت أيضا على شعراء مدرسته ، ومع هذا يروى أبو الفرج ما جاء عن عمر وجميل وقد اجتمعا بالأبطح ، فأنشد جميل قصيدته التى يقول فيها :

لقدَ فرِحَ الواشُون أن صرَمَتْ حَبْلــــىِ   بثينةُ أو أبدَتْ لنا جانبَ البُخْــــل
يقولون : مهلاً يا جميلُ وإننـــــــى   لأُقْسِمُ مالى عن بثينةَ من مَهْـــل

حتى أتى على آخرها ، ثم قال لعمر : يا أبا الخطاب : هل قلت فى هذا الروىّ شيئا ، فقال : نعم ، قال فأنشدنيه ، فأنشده قوله :

جرىَ ناصحٌ بالود بَيْنى وبَيْنهَـــا   فقرَّبنى يوم الحصاب إلى قَتْلـــى

ثم يورد أبو الفرج عدداً من أبيات القصيدتين دون أن تكتملا لينهى الرواية بقول جميل : هيهات يا أبا الخطاب : لا أقول والله مثل هذا سجيس الليالى (آخرها) ، والله ما يخاطب النساء مخاطبتك أحد ، وقام مشمِّراً .. إذ لا شك أن موقف الشاعر هنا يكاد يصوغ شروطا

ضمنية لمنظور المعارضة ، كما تراءت له عبر سياق المفارقات المؤكدة بين سلوك العذرى والحضارى ، لأننا - حقيقةً - أمام شريحتين متباعدتين :

الأولى : عُمرية تحكيها القصة الغزلية ، وحركة البطل المغامر ، وحوله الأبطال الثانويون (أو البطلات) من فتياته ، وهن يُعْجَبْنَ به ، وحركة الأحداث التي تحكى طبيعة غزله من منطقة الاستعلاء أو النرجسية[1] ، وعقدة المغامر الغزل ، وكيف تُحَلّ حلا نسائيا يكشف أعماق نفسية المرأة إزاءه ، مع ذلك التعدد غير التقليدى فى عالم المرأة موضوع الغزل ، إلى الميل - كثيراً - إلى اللهجة الحسية الغزلية ، إلى افتعال تقمُّص شخصية البدوى - تصنُّعاً - إزاء ربة الخدر التى لا يُرام خباؤها ، إلى تزجية الفراغ فى إطار من ذلك العبث الذي استجاب لعالم الغناء ولبّى حاجات دور القيان ، فاستباح بعض شعرائه طرحَ بعضٍ من الصور المبتذلة في عالم المرأة مما ازدحم به فضاء النص الغزلى .

والثانية : عذريةٌ تحكيها أبعاد التجربة العفيفة لدى جميل ومدرسته ، بدءاً من صورة البطل المستسلم المستكين أمام محبوبته ، إلى البطل المأزوم حين يحكم عليه بالهجر والقطعية والحرمان ، وهو يترك زمام الأمور فى يدها ، فيبدو مُطيعا لها خاضعا لرؤيتها ، وهو لايعرف حلا لمشكلته إلاّ من خلال وصلها[2] ، ولايستطيع أن ينسج خيطا قصصيا كاملا على نهج غريمه الحضارى ، إلا أن يظل على درجة من الاستحياء أمام فتاة القبيلة المحصَّنة الممنَّعة التى لا يردد لسانه سوى اسمها ، أو ربما قصد إلى رمز يستعين به كي يدل عليها ، فلا يعرف تعدداً نسائيا ، ولايجد مجالا لعبث أو لهو أو ابتذال ، بقدر ما يقف فى انتظار مصيره المتوقع بين الموت أو الجنون بسُبب من ألم الهوى أو معاناة الهجر ، أو استمرار الحرص على تقاليد القبيلة التى قد تفرض عليه استحالة اللقاء أو الزواج ممَّن شبَّب بها ، من هنا تأتى

---

(١) إذا أخذنا بمنطق الأستاذ العقاد فى « شاعر الغزل » ومنطق الدكتور شكرى فيصل فى «تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام » .

(٢) على غرار قول جميل المشهور :

وأنت التى إن شئت - كدرت عيشتى ... وإن شئت -بعد الله - أنعمت باليـا

أو قوله كشفا عن حجم أزمته الخاصة :

ألا أيها النوام ويحكم هبـوا ... أسائلكم : هل يقتلُ الرجلَ الحبُّ

المعارضة بين الشاعرين أقرب إلى النمط الشكلى منه إلى ما وراء التجارب من جوهر الصدق الانفعالى ، خاصة إذا ما أخذنا برواية أخرى لأبى الفرج على عكس أحداث الرواية السابقة بين الشاعرَيْن من حيث موقع المعارِض والمعارَض إذ يقول :

قال أبو عبد الله الزبير قال عمى مصعب : كان عمر يعارض جميلا ، فإذا قال هذا قصيدة ، قال هذا مثلها ، فيقال : إنه فى الرائية والعينية أشعر من جميل ، وإن جميلا أشعر منه فى اللأمية ، وكلاهما قد قال بيتًا نادرا ظريفا ، قال جميل :

خليلَّى فيما عِشْتُما هل رأيْتُما　　　قتيلاً بَكى من حُبِّ قاتله قَبْلِى

وقال عمر :

فقالَتْ وأرْخَتْ جانبَ السِّتر إنَّما　　　مَعى فتكلَّم غيرَ راقبةٍ أهْلِى

وتنتهى الرواية عند هذا الحد من شكلية المعارضة من خلال توُّحد الأوزان وتشابه القوافى والروىّ ، بصرف النظر عن طبائع التجارب التى قد تفصل بين نماذج الصور المعروضة لدى أىٍّ من الشاعرَيْن ، وهو ما قد يتكشف من واقع حجم التقارب الذى يعرضه جميل عبر الأبيات المصوَّرة للواشى والهجر ، والبخل ، والتوعُّد بالقتل ، أو الحديث عن الأهل والرقباء :

لقد فرِحَ الواشون أنْ صَرمْت حَبْلى　　　بثينةُ أو أبدت لنا جانبَ البُخْل

أحُلْمًا ؟ فقَبْل اليوم كان أوانه　　　أم اخْشَى ؟ فقبل اليوم أوعِدْتُ بالقَتْل

خليلَّى فيما عشتما هل رأيتما　　　قتيلا بكى من حُبِّ قاتله قبلى

ألا أيُّها البيتُ الذى حيل دونه　　　بنا أنتَ من بيت وأهلكُ من أهْل

فإنْ وجدت نعلٌ بأرضٍ مُضِلَّة　　　من الأرض يوماً فاعْلَمى أنهَّا نعلى

إذ يبدو المعجم الغزلى هنا قريبا مما انتهى إليه عمر فى بعض صوره على غرار قوله :

جرىَ ناصحٌ بالودِّ بينى وبينَها　　　فقرَّبنى يوم الحصاب إلى قَتْلى

فطارَتْ بحدٍّ من فؤادى ونازعَتْ　　　قرينَتها حبلَ الصَّفاء إلى حَبْلى

فلما توافَقْنَا عَرَفْتُ الذى بها　　　كمثل الذى بى حذوكَ النَّعْلَ بالنَّعْل

فَسلَّمْتُ واستأْنَسْتُ خيفةَ أن يَرى　　　عدُّو مكانى أوْ يرى كاشحٌ فعْلى

فقالَتْ وأرخَتْ جانبَ السِّتر إنما　　　معِى فتحدَّث غير ذى رقْبَةٍ أهْلى

فهنا تبدو المعارضة واردة حول مشاهد الرقيب ، والواشى والأهل ، والهجر والقطيعة ، وموقف الفراق ، والوداع ، والسلام ، وفيما عداه يسير كل من الشاعرَيْن فى اتجاهه الذى عُرف به : علي عذريته عند جميل الذى يبدو دائم الشكوى من مرارة واقعه ، وواقع بثينة وزوجها ، ولايكاد يعيش إلا فى إطار عالم الذكرى الذى أفقده صوابه ، فيردد من صيغ البكاء المتكرر ما عاش أسيراً له ، مع إكثاره من صور العذل والملام والنأى وشكوى الزمن والاستسلام له ، وفى مقابل ذلك تأتى التفاصيل الأخرى فى اللوحة العُمَرية موحية بنمط آخر مختلف إلى حد كبير ، حيث يبدو شاعرها مرهوناً فيها بالنماذج القصصية التي شُغل بها عمر فى منتديات النساء ، وكأن الفتاة تفضى إليهن بتجاربها معه ، فهى تقول لهن ، وهن يقلنَ ولَها ، وهي تستنصح وهُن ينصحنها ، ليتكامل الحضُور النسائي المتعدد فى الغزلية العمرية ، ولتتكامل لديه أيضا الصورة النهائية للقصيدة من خلال اتجاهه المتميز فى سياق تيار الغزل الحضارى .

من هنا تظل المعركة محصورة فى هذا الإطار الشكلى أكثر من انصرافها إلى طبائع تلك التجارب التى قد يتشابه الشاعران فى جانب منها ، ولكن التشابه لا يمتد إلى كل الصور، أو معظمها ، على النحو الذي نجده فى نماذج شعرية أخري عند غير جميل أو عند غير عمر ، خاصة إذا أخذنا شريحة أخري تقاربًا فيها دون استعانة بهذا التصريح الذى يدور بينهما فى عالم من المواجهة الصريحة ، وهو ما تكشفه دراسة الرائية الكبرى المشهورة لعمر[1] ، وما كان مما نظمه جميل فى معارضتها فى رائيته التى قاربت نصف رائية عمر على مستوي عدد الأبيات ، وراحت تحكى منها جوانب كادت تخلط بين الاتجاهَيْن ، وأوشكت أن تذيب ما بينهما من فواصل أو تقرِّب ما بينهما من مفارقات ، أوجزنا بعضا منها - عن قصد- فى النقاط السابقة ، فإذا جميل يسلك مسلك عمر فى الشكل الفنى العام للقصيدة على مستوى الوزن والقافية ، إلى جانب ألوان التصوير التى بدت بينهما مكررة على الرغم من تباعد المعطيات الأولى للصورة من خلال حاسة البدوى ، أو حاسة الشاب المترف سليل الأرستقراطية القرشية وابن المدن المتحضرة .

(١) لها تحليل مفصل فى الجزء الثانى من كتابنا « أشكال الصراع » .

ولاشك أن هذه المعارضة تظل شاهداً على التقاء الشاعرَيْن ، وكذا على عنصر القصد الكامن من ورائها منذ صياغة المطلع العمرى المشهور :

أمِنْ آلِ نُعم أنتَ غــادٍ فــمُــبكر غــداةَ غــدٍ أمْ رائحُ فُــمُــهــجِّــر ؟

إلى مطلع جميل الذى يستوحى فيه نفس الصيغة الاستفهامية بما تعكسه من عالم القلق والحيرة إزاء التساؤل ، مع اختيار الاسم المحورى للغزل على نفس المستوى الإيقاعى ، وإن انصرفت دلالته الرمزية - بالتأكيد - إلى بثينة عند جميل ، إذ يقول فى استهلاله :

أغــادٍ أخى مـن آل سَلْمَى فـمُــبكر أبِنْ لى أغـاد أنت أم مـتــهــجـر ؟

وكأن جميلا يعلن صراحة أنه إنما يعارض الرائية الكبرى لعمر ، ولعلها لاقت ذيوعا وشهرة فى عصرها بما يدفع الشعراء إلى الإعجاب بها ، سواء على مستوى القص الذى تمتعت به ، أو على مستوى المادة البدوية التي ازدحمت بها ، والتى ربما كنت وراءها ذاكرة الشاعر العذرى البدوى ، وإن اختلف سلوكًا عن الشاعر الحضارى . وتتأكد لغة المعارضة بعد تجاوز هذا الاستهلال حين يقف حميل عند بعض لوحات عمر ليقترب منها اقترابا شديدا على الرغم من تباين المسلك - كما ذكرنا - وهنا تظل نية المعارضة قائمة من وراء هذا التشابه الذي يمكن أن نتأمل منه بعض المشاهد أو المواقف بما يكفى للدلالة على تأكيد الظاهرة :

(١) نقل المشَاهد من خلال العالم النسائى وزحام حواراته المتميزة بما يكفى لتحليل نفسية المرأة ، وإبداء خوفها على الشاعر الغزِل - وتفكيرها فى الخلاص من الأزمة بتوجيه النصح إليه بألا ينظر إليها حتى يضلِّل القوم ، فكانت الفكرة هنا قاسما مشتركا بينهما ، حيث ردَّد عمر على لسان الفتاة بين أختَيْها قائلة له :

إذا جئتَ فامنحْ طِرفَ عينيك غيرنا لكى يحسَبُوا أنَّ الهوَى حيث تَنْظُرُ

وهى نفس الفكرة التي يعرضها جميل ، ويزيد فى تفاصيلها من منطلق تجربة العذرى ، فيضيف إليها بعداً متميزا فمن حوله الرقيب والواشى والأهل ، ومن ثم يظل جميل هنا قادرا على الانتقاء ، إذ استطاع تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى اتجاه آخر بدت فيه بدوية إلى حد بعيد :

وطرفَك إمَّـا جـئـتنا فـاحـفَظَنَّه		فـذَيْعُ الهَـوَى بادٍ لِمَنْ يتـبـصَّـرُ
وأعرضْ إذا لاقَيْتَ عـينًا تَخَافُهـا		وظاهِرْ ببُـغْضٍ إن ذَلك أسْـتَـرُ
فـإنَّك إنْ عـرَّضْتَ فـينَا مـقَـالةً		يزدْ فى الَّذى قـد قُلْتَ وَاشٍ ويُكْثِـرُ
وينشُـرْ سـراً فى الصَّديقِ وغـيـره		يعـزُّ عليْنَا نشـرُهُ حينَ يُنْشَـرُ
فـمـا زلْتَ فى إعـمَال طرفكَ نحوَنَا		إذا جـئتَ حـتَّى كـادَ حبُّك يَظْهَـرُ
لأهلِىَ حـتَّى لأَمَنى كلُّ نُاصِحٍ		وإنِّى لأعـصِى نهـيَـهُم حينَ أزْجَـرُ

إذ يبدو جميل هنا قادرا على تلوين الموقف ، حيث استطاع تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى هذا الاتجاه المتميز تميزٌ بداوة الموقف كلية .

(٢) مسلك الفتاة نفسها ، وهو ما يصوره عمر على لغة الشاب الحضارى ، وكذا الفتاة التى تدل على مكانتها الأرستقراطية فبدت مخدومة منعَّمة بين قومها :

ووالٍ كفاها كلَّ شئ تعُـوزه		فليسَتْ لشئ آخر الليل تسهـر

لتبيت ليلها هادئة مطمئنة ، فإذا ما أصابها الخطب لم يصدر عنها إلا انفعالات قريبة إلى المجون ، فتراها من هول المفاجأة تولّهت وعضت بالبنان ، بينما نرى عالما آخر يحيط ببيئة العذرى من الوشاة والرقباء ، فأى ضرب من القلق والخوف تعيشه من جريرة تجربتها ، وهوما يتوقف عنده جميل حين يصور مخاوفه إزاء ذكره لأهلها وأبناء عمومتها ، وكذا تصوير النجدىّ والتهامى والغريب والأعداء :

ولـكننِّى أهـلى فـداؤك أتقِّى		عليك عـيـونَ الكاشـحَين وأحـذَرُ
وأخـشىَ بنِى عـمى عليكَ وإنَّما		يَخـافُ ويَتْـقِى عـرْضَـهُ المُتَـفَّكر
وأنتَ امـرؤ من أهل نجـدٍ وأهْلنا		تَهَـامُ فـمـا النَجـدىّ والمُتَـغَـوِّر
غـريبٌ إذا مـا جـئْتَ طالبَ حـاجَةٍ		وحـولىَ أعـداءٌ وأنتَ مُـشَـهَّـرُ
وقـد حدثُّوا أنا التَـقَـينَا علىَ هوىً		فكلهُمُ من حَـمْلَة الغَـيْظ مُـوَقَـرُ
سـأمنعُ طرفِى حين ألقـاك غـيـركُمْ		لكَيْـمـا يروا أن الهـوى حـيث أنْظُر
أقلِّب طرفى فى السَّـمـاء لعلَّه		يوافِقُ طرفِى طرفَكُم حين يَنْظُرُ

ثم تبقى لوحة الوجدان وعفة العذرى حداً فاصلا بين التجربتين من خلال شاعر يعانى

آلام تجربة الهوى بكل ما يشوبها من معان وصور ، وبين عمر الذى لم يشغله من عالم المرأة سوي الاستمتاع بالنظر إليها على نحو ما فلسف به خلاصة اتجاهه فى قوله :

إنى امرؤ مولَعٌ بالحسن أتْبعَـــــهُ   لاحظٌ لى فيه إلا لذَّةَ النظـــــــر

وهو المنطلق الذى بنى عليه فروسية المغازل الذى لا يفتأ يواجه القوم ويدَّعى أمامهم البطولة وقوة المغامر :

فقُلت أباديهم فإما أفوتُهـــــــــم   وإمَّا ينالُ السيفُ ثأراً فيَثْـــــأرُ

بينما ظل جميل حبيس تلك القضية التى أفزعته ، وحجبت عنه كثيرا من متعة اللقاء التى مثَّلت لديه أقصى درجة للطموح ، فى وقت راح فيه يعرض حقيقة تجربته ، وأبعادها القائمة من واقع تقاليد البادية :

وإنى لأرضَى من بثـــينةَ بالَّذى   لو ابصَـره الواشى لقــرَّتْ بلابلُهْ
بلاً وبأنْ لا أســـــتطيعَ وبالُمنىَ   وبالأمل المرجُــوِّ قــد خــاب أمله
وبالنظرةِ العَجْلى وبالحَوْل تَنْقضَى   أواخــــرهُ لا نلتـــــقى وأوائله

ففى إطار هذا البعد التجريبى يبدو الشاعر خائفاً فزعا ، فإن نطق بغير اسمها فبأمر منها ، فى سبيل تلك التقية التى قصدا إليها معاً : الشاعر ومحبوبته .

وفى لوحات أخرى تبرز قدرية جميل في تسليمه بمرارة واقعه الذي عجز عن تخطيه أو محاولة تجاوزه ، وكيف ذلك وهو محكوم بعالم العذرى بين حس القبيلة وبين الحس الدينى ، فليس أمامه إلا أن يلعق جراحه فى ظلال غربته عن الديار ، وخشية أبناء العمومة ، وكذا خوفه من ربه فى ظلال حب ثابت لديه لا يتغير ، وهو ما يتناقض تماما مع المسلك العمرى الذى لم يقف عند شئ من هذا كله لأنه لا يعترف إلا بتفُرد مسلكه ، ولايتوقف إلا عند حركة المغامرة الغزلية التى يصورها من منطق الشاب الماجن .

ولاشك أن أسلوب المعالجة قد حدثت فيه مفارقات ، طبقا لمفارقة الرؤى الغزلية ذاتها يكشفها تأملنا لاستمرارية عالم البطولة أو منطقة الحوار ، أو أسلوب تحريك الحدث ، أو القصد إلى التصوير ، ليبقى بين أيدينا الدليل واردا حول ذلك النوع من القصد إلى المعارضة بهذه الصورة الواضحة ، تلك التى يغلب عليها الجانب الشكلى مع استمرار مفارقات التجارب

وملابسات الأحداث الفردية والجماعية ، وكأنها لغة الغزل التى جمعت بين الشاعرين وإن تباعدا فى سياق العواطف والانفعالات تباعدهما فى طبيعة الانتماء إلى أي من المدرستين الحضارية والبدوية فى جيل واحد .

الفصل الأخير :

وماذا عن شعرنا المعاصر من فن المعارضة؟

(١) مؤشرات الحس التراثى

(٢) إيقـــاع المعـــاصـرة

(١) مؤشرات الحس التراثى

ويطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته ، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحيرة أمام التيارات التجديدية فى شعرنا المعاصر ، فهل معني الانصراف عن النظم العمودى إلى نظام التفعيلة ، وازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر ، والخلاص إلى التوزيع الصوتى الجديد على مستوي التفعيلة أو ما دونها ، أو على مستوى تباين عدد التفعيلات بين السطور بما يخرج عن حدود الصورة التقليدية ووحدة البيت ، أو اللجوء إلى تغاير القوافى ، هل يؤدى كل هذا التحوُّل إلى موت ما نسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

إن الحكم بهذا الموت يعد ضربا من الخطل والمغامرة التى لا تحمد عقباها ، وكأننا قد أقررنا - ببساطة - بإمكانية وقوع الانقطاع الفكري والثقافى فى تاريخ حركتنا الأدبية ، وهو ما لايجوز ، ولايجب التسليم به بحال .

ويظل الأجدي من هذا كله البحث عن صيغة جديدة فى إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة ، تحاول استجماع تصور آخر لفكرة المعارضات الشعرية يمكن أن يوضع على طرف نقيض مع حوارنا السابق حول شكلية معارضات شعراء المدارس الغزلية المضادة ، حيث يمكن هنا التنازل عن شروط الوزن والقافية والرويِّ وحركته ، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة إلى حد كبير ، وهنا ينقلب الأمر ، ويظهر عكس ما طالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلى لدى شعراء المعارضات الغزلية السابقة .

وهنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال إمكانية تأمل استمرارية ذلك التواصل التراثى، و هو أمر يبدو قائما إذا ما قسناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر ، أو - على الأقل - فى تشابه ذلك المعادل الموضوعي الذى يدأب الشاعر على البحث عنه ، يجدُّ ويكدى حتى يتعرف عليه ، ليسقط عليه تجربته ، ويبلور من خلاله انفعاله .

فإذا ما انتهينا إلى صيغة متزنة مقبولة أمكن استكشاف هذا البعد الذى يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن المعادل الموضوعى ، لأنه وجده جاهزا فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية ، أو استيعابه لتجارب الشعراء من قبله ، فإذا هو يستريح لهذا التشابه ، فيصوغ علي أساسٍ منه تجربته ، وإن اختلف مقومات الشكل - ولا نقول طبيعة النوع الأدبى .

- فبدت جديدة - كما قلنا - وكأن منطقة الإبداع هنا يغلب عليها ، وتشيع فيها لغة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة .

وبناء على هذه الرؤية يأتي الاقتراح بفتح مجال جديد لدرس المعارضات الشعرية من خلال مثل هذا التصور ، أو بما يقرب منه ، بحيث لا يضيع حق شعرائنا المعاصرين في البحث عن الجذور ، وتأمل مواقفهم إذا قيست بقياس التقليد والإبداع معا ، بعيدا أيضا عن منطقة السرقات الفنية من ناحية ، أو ادعاء توارد الخواطر - افتعالا - من ناحية ثانية ، أو الاستغراق في التضمين من ناحية ثالثة ، وهم - حينئذ - أقرب إلى منطقة التناص مع الموروث،وإثراء الجديد من خلال العكوف على القديم والإفادة منه من ناحية أكثر تميُّزاً ودقةً .

فلا شك أن ثمة تجديدا علىْ مستوى الشكل بما يكفى للخروج من عباءة القديم ، وقد يتسق النمط المستحدث مع إيقاع العصر ، أو يفى بتصوير طبائع التجارب ، وعندئذ يشيع في النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد والمعاصرة والجري وراء صيغ الابتكار والإضافة ، وإن ظلت هذه المقولة نسبية تحتاج إلى المزيد من النقاش والمراجعة .

وليس معنى هذا أن نسقط حق التيار التقليدي فى نظم الشعر في أن يظل معارضا ، أو متأثراً بالقديم ، فهو أولى بذلك من سواه ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه فى بعض الشوقيات ، وعندئذ تنعدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان في هذا الجانب .

ولكن الموقف الذى لايزال بمثابة اقتراح يحسن تأمله أن نتوقف عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر ، فإذا وجدنا فيها ما يشي بالتقاط مادة معادلة من واقع التراث ، اصطلحنا - وقتئذ - على دراسة عمله من خلال مفاهيم مرنة وفضفاضة للمعارضة الشعرية ، على أساس الطبيعة النوعية للتجربة وتوافق خيوطها ، مع التجاوز في قضية الشكل الجديد التى يجب ألا تقف حجر عثرة بيننا وبين التراث ، وإلا حكمنا بانقطاع المعاصرة عن ذلك التراث ، وهو حكم بالموت علي تاريخ أمة لا يجرؤ باحث - ولا يحق له - على إصداره إلا متجنيا على الحقائق ومتجاوزا المنطق الطبيعي للأشياء ، مما يبدو مرفوضا بكل المقاييس .

ويظل هذا الاقتراح مستندا إلى القرائن والشواهد العشوائية التى لم نقصد إلى رصدها قصدا ، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها عَداً ، بل ربما تبيَّنا عنصرا ما من عناصر التجربة ،

وقد تكرر بصورة ملفتة تكاد تكون مقصورة على الشاعر المعاصر ، وكأنما وفر علي نفسه عناء البحث عن أشباه موضوعه على أرض الواقع المعاش ، خاصة أن الموضوعات كثيرة - كما رأينا من قبل - كثرة الأشياء الموجودة في عالمه ، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شئ « حين يمتزج بالحياة الإنسانية » وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير ، واجد عن التعبير عنه صدى مجيبا في خواطر الناس»[1] .

ويعد الوقوع علي مثل هذا الرمز التراثي كسبا جديدا يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكري الذى نحن بصدده ، بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاتها ، فكما أراح شوقي نفسه علي حساب البحتري أو أبي نواس أو المتنبي ، ثم بحث عنها فوجدها من خلال أي منهم ومن واقعه ، نجد المجال ما زال مفتوحا أمام شعرائنا الجدد ، لولا تلك الحواجز الشكلية التي ارتبطت بنزعة التجديد ، فبدت وكأنها عقبة كؤود يصعب تجاوزها حين تحول دون عرض التجارب في أطر الأنساق الفنية المعروفة ، ومع هذا فقد ظلت التجربة التراثية قادرة على جذبهم في كثير من الأحيان ، وأعلن فريق منهم عن ذلك صراحة علي غرار نحو ما نجده عند شاعر رومانسي مثل إبراهيم ناجي حين يتعرض طويلا للمشاهد الطللية التي أخذت لديه بعداً غزليا خاصاً ، ولكنه سيظل من طرف ظاهر أو خفي وثيق الصلة بأبعاد طللنا القديم الذى احتل مكان الصدارة مِنْ القصيدة الجاهلية ، ومن حذا حذوها في ظلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية ، فلم يكن الشاعر ليتخلي عن منطق الإحساس بالضياع الإنساني فى أوسع صوره ، أو الترنح أمام حالة الفقد فى أدق معانيها ، أو استكناه حرمانه الداخلي ، أو مخاوفه من المجهول ، أو ترقبه للعدم ، صحيح أن الأطلال القديمة قد بدت واقعا معاشا لدي شعرائنا ، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة بين مكان وامرأة وشاعر ، ومن خلال بكاء وماض وحاضر ومشاعر ، وارتباطا بوقوف واستيقاف وبكاء واستبكاء ، ولكن تلك الواقعية سرعان ما تتمخض عن أبعاد إنسانية رحبة تكشفها تلك الدلالات النفسية العميقة التي شُغلت باستجلائها الدراسات الأدبية علي طريقة ما عرضه « فالتر بروانة » أو عز الدين اسماعيل أو غيرهما في هذا الجانب من حيث التفسير الرمزى أو النفسى لما وراء الطلل من علاقات بعالم اللاتناهى إلى عالم العدم ومساحات الفناء المفروضة على النص وصاحبه .

(١) مقدمة عابر سبيل للعقاد ص ٥ .

فمن منظور تواصل هذا الخيط النفسي يتراءى لنا الإنسان هو الإنسان أمام قوي الكون وما وراء الطبيعة ، على عكس ما يخضعه لعلمه أو خبرته ، سواء أكان بدويا أو حضاريا ، جاهليا أو غير جاهلي ، إذ أن ثمة رابطة تشدُّه - بالتأكيد - إلى وجوده البشري لايمكن إنكارها مع تغاير العصور ، بل تظل على درجة بارزة من الثبات والتكرار تسمح بتبيُّن طبيعة هذا التواصل ، وتدعو إلى ضرورة تسجيله والتسليم به ، والدعوة إلى تعزيزه واحترامه .

ومن منطلق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن الاستدراك على الموقف حتى لاتنقطع بدور مرحلة مدرسة الإحياء ، وكأنها نهاية الطريق مع تراثنا الأدبى ، وكأن ما بعدها يظل نبتا شيطانيا في أرض يباب لا حياة فيها ، أو يظل منبتَّ الصلة - وهذا مستحيل - بالمادة القديمة التى أبدعتها قرائح الشعراء عبر الأجيال المتعددة خاصة منهم القمم الكبار ، أو يظل - على أسوأ الفروض - بمثابة تجاهل لحركة الشعر عبر هذا الاتجاه ، وهوما يعد ضربا من التخاذل الذى قد يشين كياننا الثقافى إزاء شريحة منه يجب درسها وتقويمها ، ومحاولة تحليل السالب منها قبل الموجب ، دون أن تضيع فى غياهب التناسي ، أو التغافل ، بما قد يجنى علي كم فكري له قيمته ووزنه ، وله كيانه الذي يجب الاعتداد به والحرص عليه ، وتحديد موقعه من مساقات الموروث والمستحدث فى آن واحد .

فإن سلمنا بصحة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال - والمثال هنا عشوائى - أن نلمح تشابها واضحا بين منطق شاعر كالسياب فى أنشودة مطره ، وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبى وبين منطقة شعر الطبيعة التى استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها وتحاور من خلالها ، وشكا إليها همومه وبثها أشجانه ، وطرح من خلال مقوماتها تجاربه ، وظهر تفاعله الموجب معها جدلا بين تأثير وتأثر(١) ، فستظل الطبيعة هي الطبيعة ، والإنسان أمامها هو الإنسان ، والتجارب البشرية هي التجارب ، والوطن هو الوطن ، على غرار ما رأيناه عند شوقى وحافظ وما يمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين في تراثنا القديم - وما أكثره- علي غرار وطن ابن الرومي الذى آلى على نفسه ألا يقبل بيعه إياه ، وألا يري غيره الدهر مالكا ، وإن اختلفت صيغ التعبير ، أو تغايرت أشكاله ، أو زادت لغة التصوير عمقا بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة ، وإن كان هذا لا يسقط - بحال - منطق التشابه الذى يذكرنا دوما بحديث المعارضات وعالمها المتميز .

(١) على نحو ما ظهر فى شعر الصنوبرى وأبى تمام وغيرهما ومن قبلهما يأتى درس الطبيعة فى الشعر الجاهلى (انظر دراسة الدكتور نورى القيسى)

فإذا لم يقنعك هذا الشاهد وقلت شتان بين صور السياب فى إطار فكره ومنهجه الجديد ، وبين صور القدماء على بساطتها ، ووضوح دلالتها وعفويتها ، بدا الأمر أكثر إقناعا من خلال شاهد عشوائى آخر كتبه «أمل دنقل» ، وهو فى فراش مرضه على طريقة المتبني ، يوم أن كان فى فراش مرضه أيضا فى مصر ، وكأن الشاعر قد بحث فى خزانة فكره ورواسب لا شعوره فوجد أبا الطيب ماثلا أمامه وقد أصابته الحُمّي فأقعدته في فراشه الذى كان جنبه يمل لقاءه فى كل عام - على حد تصويره - وراح يحكى تجربته المريرة معها ، ومراوغته لها ، وصراعه المستمر للنجاة منها ، ولكن دون جدوي ، فإذا هى تأتيه قهرا لأنها تراقبه علي حد معالجته للموقف « مراقبة المشوق المستهام » و في حين أنه يراقب وقتها «من غير شوق» ، حيث يبدو منها خائفاً فزعا حتى يطلع علينا منها بحكمة جديدة حول منطق الصدق في مثل تلك الملابسات التي يعيشها :

ويصدق وقتها الصدق شــــــــر   إذا ألقاك فى الكرب العظــــــام

إذ ربما جمعت تجربة المرض بين حس الشاعرَيْن ، وربما وجد أمل فى موقف المتنبي مدعاة لتصوير صراعه هو الآخر إزاء مرضه ، أو صراع النفس وانقسامها بين ماض تتمني أن يعود ، وبين حاضر تتمني انقضاءه وانقشاع غشاوته ، فهنا يبدو تأثر أمل بالمتنبى - علي الأرجح - وكأنما أفاد من تجربته في مثل هذا الموقف ، خاصة إذا تنازلنا عن مسألة الشكل إلى ما وراءها من دلالات وأبعاد وملامح تبررها إنسانية التجربة وعمومها وخصوصيتها على مستوى الشاعر الفرد فى آن واحد .

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعى فلم يجده إلا فى صورة ذلك الجواد العربي الأصيل ، وهو هنا يتلمس من خلاله جانبا من أصالته أيضا ، وكذلك عروبته ، فهو اختيار عنصرى فى صور مبدئية يعقبها توحدُه معه على الصعيد النفسى ، كما توحد معه غيره من شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة جزءا يصعب إسقاطه من وجدان العربي ، وجانباً أساسياً من حبه فى عمق الصحراء المرّوعة وهو ما لم يكن لينفصم عنه يوما ما ، ألم يكونا وسيلته إلى النجاة من أهوالها ، والرحلة عبر مشاقها ، والفوز بقطعها حتى تصبح فعلا مفازة ؟

لقد توحَّد عنترة مع جواده حين راح يتحاور معه ومن خلاله ، وإن بدا الجواد لديه عاجزاً عن الحوار إلا من خلال لغة خاصة ، يفهمها عنترة بحكم معاشرته له ، وعلاقته الحميمة به ، وهى اللغة المشتركة التى حرَّر من خلالها الفرس فارسه ، فإذا به يتجاوز من خلاله طبقته ، فكان الجواد والفروسية وسيلة ومدخلا إلى أوسع أبواب التحرر الإنسانى ، بل بدا رمزا من رموز تلك الحرية ذاتها :

هلا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ ... إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمى
إذ لا أزال على رحالة سابح ... نَهْدٍ تعاوَرهُ الكماة مُكلَّم
طورا يُجرَّدُ للطعان وتارة ... يأوي الى حصد القسيِّ عرمرم
لما رأيتُ القوم أقبل جمعهم ... يتذامرون كررْتُ غيرَ مذمم
يدعون عنترَ والرماحُ كأنها ... أشطانُ بئر فى لبان الأدهم
ما زلت أميهم بثُغرَة نحره ... ولبَانه حتى تسربل بالدم
فازورَّ من وقع القنا بلبانه ... وشكا إليَّ بعَبْرة وتحمحم
لو كان يدرى ما المحاورةُ اشتكى ... ولكان لو علم الكلام مكلِّمى
والخيلُ تقتحمُ الغُبَار عوابسا ... ما بين شَيْظَمةٍ وأجْرَد شيْظَم
ولقد شفى نفسى وأبرأ سُقمها ... قيلُ الفوارس : ويكَ عنترَ أقْدم

فإذا هو يرسم صورة حياته من خلال مشهد من مشاهد فروسيته ، ولم تكن للفارس منزلته السامقة إلا من خلال فرسه ، فهو رمز من رموز شجاعته ، وهو وسيلته إلى تجاوز الطبقة ، وانتزاع صك حريته من خلال إنقاذه لقبيلة برمتها ، ولذا راح يدير من خلاله ومعه هذا الحوار الإنسانى حتى كاد يتوحد معه ، فيبدو عليه خائفا ومشفقا ، ولا يكاد يتطهر من عاطفتَيْه هاتين تجاهه فى سياق حرب أو موقف سلم ، بقدر ما بدا شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من خلال كثرة ما واجه من حروب ، وهو - أى الفرس - على أى حال - سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء .

ولم تكن اللوحة الحربية هى الوجه الوحيد للفروسية ، ولاهى ظلت قصرا على العبيد دون الأحرار ، بل كانت وسيلة الحر والأمير - أيضا - لإبراز إمارته وتأكيد سيادته عبر رحلة صيد يتخذه فيها أداة لا يهدأ إلاَّ إليهاَ ، على لغة امرئ القيس- الملك الضِلّيل - فى لاميته

حين يخيف بفرسه كل قطعان الحيوانات الأخرى ، فالفرس سيدها جميعا ، يتحكم فيها وينشر بينها ضروبا من الفوضى والفزع يرمز بها إلى حريته المطلقة وسيادته وتمكّن فارسه من قيادته وتأكد منطق التفاهم بينه وبينه :

وقد أغتدي والطيرُ في وكُنُاتها ... لغيث من الوسمّي رائده خال
بعِلْجِزَةٍ قد أترزَ الجرىُ لحمها ... كميت كأنها هراوة منوال
ذَعَرْتُ بها سربا نقيًّا جلوده ... وأكرعه وَشْيُ البرود من الخال
كأن الصوار إذا تجَهّد عدوةً ... على جمزى خيلُ تجول بإجلال
فعادى عِداءً بين ثور ونعجة ... وكان عِداءُ الوحش منى على بال

فهو يعجب من فرسه بصلابته ، وتعجبه قوة بنيان جسده ، وشدة ضموره ، فكأنه الهراوة القوية التى تحدث ذلك الفزع بين أسراب البقر الوحشى التى فرّت أمامه مذعورة حتى أجهدها العَدْو - فاضطرها الرهق والمعاناة إلى الاستسلام له ، وهو سريع الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات مثيرة يبدو فيها الفرس صورة من فارسه الذي لا يرضى من حياته إلا أن يصيد ذلك المجد فى لحظة نصر ينتظرها كما صوّر ذلك قوله :

فلو أنَّ ما أسْعَى لأدنىَ معيشة ... كفاني - ولم أطلب - قليلٌ من المال
ولكنني أسعي لمجد مؤثَّل ... وقد يدركُ المجدَ المؤثلَ أمثالى

وعلى هذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثالية جواده ، بل تكررت لديه المشاهد ، وارتسمت فى مخيلته الصور التى رآها قريناً لإمارته وفروسيته ، خاصة إذ أخذنا بدلالة ما رصده امرؤ القيس نفسه فى تفاصيل المشهد فى بائيته التى يراه فيها :

وقد اغتدي والطيرُ في وُكُناتها ... وماءُ الندى يجري عَلَى كل مذنّب
بمنجرد قيد الأوابد لاحَه ... طرادُ الهوادى كلَّ شأو مُغَرب
علي الأين جَيَّاشٌ كأن انهزامَهُ ... على الضمر والتعداد سَرْجة مرقب
يبارى الخنوف المستقل زماعُه ... تري شخصه كأنه عُودُ مشجب
له أيْطلا ظَبْى وساقا نعامة ... وصهوةُ عَيْر قائم فوقَ مرقَبَ
ويخطو على صُمٍّ صلاب كأنها ... حجارة غيل وارساتٌ بطحلب
له كَفَلٌ كالدّعص لَبَّدَهُ الندى ... إلى حارك مثل الغبيط المُذَأّب

وعين كـمـرآة الصناع تديرها لمحجرها من النصيف المنقب
له أذنان تعرف العتق فيهما كسامعتي مذعورة وسط ربرب
ومستفلك الذفرى كأن عنانه ومتنانه في رأس جذع مشذب
وأسحمَ ريّان العسيب كأنه عثاكيلُ قنو من سميحة مرطب
إذا ما جري شأوين وابتلّ عطفهُ تقول هزيزُ الريح مرت بأثأبِ
يدير قطاة كالمحالة أشرفت إلي سند مثل الغبيط المذأب

فإذا هو يبكر في خروجه بفرسه الذى يراه قيداً للوحوش لسرعته وقوته ، وهو يعلوها جميعا كما يعلو كل الأشياء فى طريقه فلا يعوقه منها شئ ، ومن ثم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى الجسدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعة لقوته ، حتى راح يلتمس له الأشباه فـ « أيطلاظبى ضامر » ، أو « ساقا نعامة » ، أو سرعة « ذئب » أو سرعة « ثعلب » فى عدوه وجريه ، أو يصور حوافره فى سياق الشبه فى صلابتها بحجارة الماء التى لا تتفتت وقد علاها الطحلب فاصفرّت واشتدت صلابتها ،ثم صور عنانه الذى شُدّ به إلى يد فارسه ، فبدا كجذع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته ، وكذا كان منه مشهد الذيل مثل شماريخ نخل كثر ارتواؤه من مصادر المياه المتدفقة ، ومنه راح ينطلق إلى رحلة الصيد التى فصّل فيها طويلا خاصة حول أحداث الفزع التي حلت بقطعان بقر الوحش ، وكذا الثيران الوحشية ، تلك التى راح بعضها يدفع بعضًا أمامه من شدة ما أصابها من فوضى الرعب فى زحام سرعة الفرس ، لينهي الرحلة بتصويره مظفرا منتصرا - كصاحبه - بدليل :

كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حناء بشيب مُخضّب
وأنت إذا استدبرتَهُ سدَّ لرجهُ بضافٍ فويقَ الأرض ليسَ بأصهَبِ

ولانريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسية العربية ولا الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من خلال استكشاف توحُّد الشاعر العربى مع فرسه ، حين أحس تواجد الذات من خلاله ، وفى إطار تفاعلها معه ، وكذا كان تفاعلها مع ممدوحه حتى بدت الخيول لدي المتبنى - مثلا - فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته فى النصر :

فلا تستنكرنَّ له ابتساما إذا فَهِقَ المكَرُّ دما وضاقا
فقد ضمنت له المهجَ العَوالى وحمّل همّه الخيلَ العتاقا

هذا فيما يتعلق بممدوحه (سيف الدولة) ، أما عند المتنبى نفسه فكان للخيل معه شأن آخر ، ابتداءً من حنينه إليها ، إلى توحُّده معها ، إلى التماس ذاته من خلالها ، إلى تصوير ذلك المعادل الذى لم يطل بحثه عنه إبّان مرضه فى مصر فى إطار أزمته ، فكان ذلك الجواد العربى الأصيل الذى صوَّر نفسه من خلاله ، وقد رفض تشخيص الطبيب ساخراً منه ، ليتوقف عند تشخيصه النفسى الذى لا يدركه أحد سواه من خلال تصويره لطبيعة هذا الجواد حين تتلاقى مع طبيعته هو ، فهو جواد أبِّى لا يرى المجد إلا فى الميدان والتدفُّع عبر أهواله ، كما يجد مرَضَهُ فى الوقوف أو التخاذل عن الخروج ، أو - بالتحديد - فى العجز عن تجاوز الإقليم الذى ضاق به إقامةً وحَبْساً :

يقولُ لِيَ الطبيبُ أكلتَ شَيئاً ... وداؤكَ فى شرابك والطَّعام

وما فى طبِّه أني جوادُ ... أضرَّ بجسمه طولُ الجمام

تعوَّدَ أن يُغَبِّر فى السرايا ... ويدخُلَ من قتام فى قتام

فأُمْسِكَ لايُطال له فيَرْعى ... ولا هو فى العليق ولا اللُّجام

فكانت صورة الخيول أقرب إلى ذهنه من كل ما سواها ، وقد اعتد بنفسه معها فى جوف الصحراء ، فبدأ بها بداية فارس عملاق أكمل من واقع صلته بها شاعريته ومجده المرتقب :

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرِفُنىَ ... والسيفُ والرمح والقرطاسُ والقَلَمُ

وبذا تعددت أرصدة الفروسية على امتداد رحلة شعرنا القديم ، فكانت الرمز ، وكانت الحقيقة ، وكانت الحلم والواقع ، والوسيلة والغاية ، ثم تحولت إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم ، إلى غير ذلك من زحام المعانى التى استوقفت شاعراً مثل أمل دنقل ، فبدا فيها قريبا جدا من المتنبى بدليل قصيدته التى نظمها « مع المتنبى فى مصر » ، ويبدو أنه قد توقَّع تلك المعية التى صحبه فيها عبر رحلة مرضه التي استوحى منه فيها حديث الخيول التى وظَّفها فى إطار تجربة المرض أيضا ، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم (ثمانية) ، وفيها استوقفته مشاهد الماضى الذهبى ذلك الذى كانت الخيول أساسا فيه تسجل أوج قوتها وزهوها ، من واقع ما تُم فتحه على سنابكها ، فكانت كما صوَّر فى قصيدته « الخيول » :

الفتوحات - فى الأرض - مكتوبة بدماء الخيول .

وحدود الممالك .

رسمتها السنابك .

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ..

حيث يميل

وكأنه إنما يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم ، ويشغله منها دماؤها التى رأيناها موزعة بين شعرائنا القدامى فى سبيل تلك الفتوح ، وسنابكها التي ارتسمت ضمن لوحات شجاعتها ، وسيوف الفرسان التي رسّخت تلك الفتوح الواسعة ، لتظل حقائق مكتوبة فى أعماق التاريخ . ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيرا فى إطار الحلم الذى يموت على أرض الحقيقة ، حين تنتقي كل الصور الموجبة لها ، ليراها الشاعر - آنذاك - من منظار آخر ، فقدت فيه كيانها ، بل ربما كينونتها ، فى إطار لغة العصر الزائف ، وقد آل أمرها إلى صورة باهتة مشوهة بدت أقرب إلى عالم الموت منها إلى صحيح الحياة ، فى مشهد كوكبة الحرس الملكى ، أو فى جمادات حقيرة يعبث بها الصغار في صورة ذلك الحصان الخشبي ، أو حصان الحلوى أو الطين ، فكلها تبدو صورا مهترئة هزيلة أقرب إلى تمثيل «العدم» فى آنية عالم الشاعر ، مقابل ذلك «الوجود » الفاعل الذى راح يستشرفه من عبق ذلك الماضى البعيد ومن عراقته :

اركضى أو قفي الآن .. أيتها الخيل

لست بالمغيرات صبحا

ولا العاديات - كما قيل - ضبحا

ولا خضرةٌ فى طريقك تُمْحَى

ولا طفلُ أضحى ..

إذا ما مررت به .. يتنحى

وها هى كوكبة الحرس الملكى ..

تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات

يدق الطبول

اركضى كالسلاحف ..

نحو زوايا المتاحف
صيري تماثيل من حجر في الميادين
صيري أراجيح من خشب للصغار الرياحين
صيري فوارسَ حلوي بموسمك النبوى
وللصبية الفقراء .. حصاناً من طين
صيري رسوما .. ووشما
مثلما جفَّ - فى رئتيك - الصَّهيل !

فهل كانت تجربة الشاعر حين عرضها من خلال مرضه ، وقد تجسدت له صورة ذلك الفرس الذي انهار حتى كاد يصير مجرد رسم ووشم جف في رئتيه الصهيل إلا تكراراً واضحا لنفس الأعماق التي رسمها أبو الطيب له وللحُمّى من خلال رموز الجواد ؟

وهل كان الموقف إلا ضربا من مثل هذا التوحد ، وكشفاً عن طبيعة ذلك التشابه ، الوارد بينهما من خلاله تمثله ووعيه بمسلك أبي الطيب ، وقدرأى نفسَه هناك جوادا «أمْسِكَ لا يطال له فيرعي ، ولا هو فى العليق ولا اللجام » على عكس ما عرف عنه في ماضيه يوم أن «تعود » أن يغبر في السرايا ، ويدخل من قتام فى قتام ، أو يوم أن كان الشاعر نفسه يمل لقاء فراشه فى كل عام :

وملَّنِيَ الفراشُ وكان جنبـــــــــى يمل لقاءه فى كل عـــــــــــام

لقد بدا أمل شديد القرب من نفس التجربة ، وقد أضاف إليها من أبعاد تجربته الخاصة ، ومن جدله مع مرضه ، تلك الصور المتعددة التي رسمها للحصان.عبر صراعات الزمن بين الموت والحياة ، ثم تردد لديه صراع الشاهد بين الماضى العريق والحاضر الهزيل ، فأى هزال الذى يعيشه إذا ما قيس بأصالة الماضى البعيد من خلال تلك الخيول وقد تشابهت مع البشر فألبسها ثوباً إنسانيا فى كل شئ :

كانت الخيلُ - فى البدء - كالناس
بريّة تركض عبر السهول
كانت الخيل كالناس فى البدء
تمتلك الشمسَ والعُشب

والملكوتَ الظليل
ظهرها لم يُوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسدُ الحُر تحت سياط المروِّض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد .. بالكاد
لم تكن الساق مشكولةً
والحوافر لم يك يثقلها السُّنبك المعدنى الصَّقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس
في ذلك الزمن الذهبى النبيل

عندئذ بدا الشاعر شديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيل إعجابا بها ، ولكنه إعجاب مرهون بتجليات تلك المفارقات بين موجب ماضيها وبين سالب حاضرها ، ومنه ما ينصرف إلى تصور ظهورها ، وجسدها الأبى ، ولجامها ، وساقها ، وعليقها ، وحوافرها ، على نحو ما بدا موزّعا بين ثنايا اللوحة عبر الماضى الذهبى ، وقد ضاع كله فى زحام هوان الحاضر ، ومثل ذلك ما كان من موقفها فى ذلك الماضى - أيضا - من خلال أعين الناس ، وكأنها تحكمت فيهم حين حقَّقت لهم المجد ، وإلا حكمت عليهم بالخذلان والضياع ، فكان لها -- آنذاك - زمام الأمور دون غيرها ، وكانت ذواتها فاعلة قبل بدء ذلك الفقد الذى آلت إليه صورتها ، ولعله قصد بمنطق الرمز - أيضا - التلميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو ما قد تكشفه الصورة فى قوله :

الخيول بساطٌ على الريح
سار - على متنه - الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم
الناس صنفين
صاروا مشاةً وركبان

والخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جيلَ فرسانها
تركت خلفها : دمعة الندم الأبدى
وأشباح خيل
وأشباه فرسان
ومشاة يسيرون - حتى النهاية - تحت ظلال الهوان
اركضى للقرار
واركضى أوقفى فى طريق الفرار
تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض
ماذا تَبَقّى لك الآن :
ماذا ؟
سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
فى جيوب هواة سلالاتك العربية
فى حلبات المراهنة الدائرية
فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفى المتعة المشتراة
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبى الهول
(هذا الذى كسرت أنفهُ ،
لعنةُ الانتظار الطويل)

فإذا بإحساس بالألم هنا يتدفق لدى الشاعر ، فيدفعه دفعاً إلى تصوير قتامة حاضرها وكآبته ، وقد آلت إليه جمادا لاقيمة له ، وإن بقيت فيها الحياة ، فهى مجرد أدوات لعبث الصغار أو الكبار على السواء ، وهو وسيلة رهان تظل من خلالها غافلة عما يدور بشأنها ، وأى هوان ومذلة لحقا بها حين تحولت إلى دمية فى ظلال شموخ الزمن وتعاريجه التي لاتنتهى

بقدر ما تُنهى ، وكيف يبقى هذا الشموخ إلا للزمن دونها ، فإذا به يجد فى كسر أنف أبي الهول مؤشرا آخر من موشرات سطوة الزمن يدعم مقولته حول صورة قسوته ، وكأنه بَعْدها إنما ينصرف إلى انتظار الموت التي يفرض هيمنته على كل الأشياء ، وأمامه يضيق النفس الشعرى إلى هذا المدى :

استدارت – إلى الغرب – مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت !

إذ ربما كانت تلك المزولة تجاه الغروب إيذانا بنهاية الحياة أو قرب المنية على حد ما تعكسه الصورة الأخيرة .

وكأنما انصرف الشاعر من خلال مجملها إلى أعماق التجربة الإنسانية التى غلفتها قصته مع الخيول ، وقد أحالها إلى ضرب من « الدراما الإنسانية » التي تحكى نمطا من الصراع الآدمي أو حتى الصراع المطلق إزاء الزمن . فكانت المعادلة معقدة بين الماضى والحاضر ، وكانت مساحاتها معقودة بين الطموح والفشل ، وهو ما التمسنا له نظيرا لدى المتنبى على نحو من القرب الظاهر له ، وعند غيره من شعرائنا علي لغة التصوير الواعى لماضى الخيل فى شعرنا القديم .

ونعود إلى بداية هذا الحوار الذي يظل بمثابة اقتراح فهل تؤتى مثل هذه المحاولة ثمارها المتوقعة فى زحام عالم المعارضات الشعرية ؟ وعلي أساس منها قد تتوجه مداخلنا إلى التعرف على مزيد من هذه الاتجاهات الواضحة لدي الشاعر المعاصر ؟ فى ظنى أن الاقتراح يظل رهنا بمعاودة تأمل أمثال تلك التجارب وأشباه هذه المواقف ، بما يكفى لالتماس التقارب بينها ، بعيدا أيضا عن زحام القواسم المشتركة بين الشعراء حين ترد بين ثنايا الصور الجزئية أو اللمحات السريعة بما لا يكفى لتناولها باعتبارها ظاهرة عامة تحكى قصة التواصل الدائب بين معطيات القديم والتجارب المعاصرة .

(٢) إيقاع المعاصرة

فإن شئنا طرح الظاهرة من منظور عصرى باعتبار معاصرة الشاعر الجديد ، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة ، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها ، وطبائع صورها ، فربما كانت « التناصية » كمصطلح نقدى معاصر أقربْ إلى كشف جوانب هذا النمط فى موقفه من الموروث مما يجعله قريباً إلى الأذهان ، باعتبار هذا التجاوز الشكلى عما كنا نلتزمه فى حديث المعارضات ، وإن كان الأمر يظل مقبولا لأنه لن يصل- بحال - إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيَيْن ، فكلاهما شعر ، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجُّه بين العمودى القديم وبين الحر المعاصر .

علي أن ما يبقى واضحا ومؤكدا هو طبيعة تلك العلاقة المشتركة والمركبة من حيث الحضور النفسى والذهنى بين النصَّين - القديم والجديد - وربما أكثر عن طريق الاستشهاد أو « التضمين» ، دون أن ننزلق إلى القول بالسرقة الأدبية - هنا - خاصة أنها لم ترد ، ولم يقترب الشاعر من عالمها ، ذلك أن النص الأخير إنما يظل قادرا على استيعاب معطيات موروثة احتوتها نصوص أخرى سُبق إليها منذ صاغه مبدعه الأول ، وفى كلٍّ نجد ما يضمن لأى منها خصوصيته وعمومه فى سياق القاسم المشترك ، حين يتردد لدى اللاحق من خلال السابق عليه كما يظل معبرا عن ذاتية صاحبه فى آن واحد .

كما يبقى عطاء النص الأخير من حيث هندسة النص وطبيعة معماره كاشفا عن استمرار - بل ربما اتساع - باب التجديد والإضافة ، دون حجر على إبداع الشاعر بقدر ما يتكشف من استيعاب لقدرته على الابتكار ، فهو قادر على اصطناع ضرب من التفاعل النصى الذى يحدثه داخل النص الواحد ، وهو ما يمكنه من صياغة المقاطع ، أو تحويل مضامينها من بنية نصّية بعينها ، قد تختلف عما هو بصدد معالجته حتى وإن وجد نظام المقاطع فى نصوص أخرى قديمة .

وعلى هذا لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو « التناص» أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق ، إلا إذا اخذنا باعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة انتاج قول (النص المستشهد به) ، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه فى نص الاستقبال ، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحَصْرى كما كان دون أن يلحقه أى تغيير فى ذاته

من وجهة نظر الدال ، فإن النقل الرأسى الذى يتعرض له يغير دليله ، وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع فى نفس الوقت .

وهنا يتجاوز النص الأخير حدود الاستشهاد بهذا المعنى المحدد ، ليقتحم عالما أكثر انفتاحا وعمقا ، خاصة حين يتقبل إضافات الشاعر الأخير ، فلا يقف عند المعنى الحصرى ولا الصورة المنقولة بقدر ما يغير بما يتسق مع تجربته التي يصدر عنها ، ويرتهن بها ، وهنا يمكنه إنتاج القيمة الجديدة من خلال توالد النص مع أشباهها فى الموروث بشكل غير حرفى ولا هو منقول برمته .

وكما رأينا فالنص لايتوقف من حيث التأثر والاستيعاب عند نص واحد بعينه ، بل لعله يمتص فى داخله عددا من النصوص ، ويبقى التركيز فيه على المعنى من خلال تلاقى مجموع النصوص السالفة فى صيغة متقاربة ، أو هى علاقة «تناصية» تسهل للقارئ إدراك طبائع العلاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته ، وربما انطبقت عليه من حيث تأثيره وامتداده القائم فى أعمال أخرى جاءت تالية عليه ، ومن هنا يقترب مفهوم التناصية من واقع هذا التأثر والتحول ، وإن ظل مائلا فى غير انقطاع عن الحقل التقليدى حين يختص بالبحث فى الأصول والمصادر ، على غرار ما استوقفنا من حديث المعارضة أو المحاكاة ونظائرها من مستويات الصياغة والأداء ، وكأن الموقف يتحول - على حد تعبير باختين - إلى تحوُّل النص إلى فسيفساء من الاستشهادات ، انطلاقا في ذلك من أن كل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر .

ولاشك أن مرحلة التحويل هذه قد تسمح للنص الأخير بأن يظل محتفظا بكيانه ، معبرا عن خصوصيات أداء مبدعه وتمايزه ، خاصة أننا تحولنا من سياق المعارضة الصريحة إلى منطق أكثر خصوصية ، قوامها التعامل مع نص الاستقبال بشكل أكثر فعالية ، وأكثر انطلاقا ، وأكثر اتساعا ورحابة ، باعتبار ما ورد فى النصوص الأصول دون الاكتفاء بمعطيات النص الواحد ، وعندئذ علينا أن نعترف بحق الشاعر في الممارسة التقليدية للاستشهاد ، أو الاقتباس غير المعلن ، أو الإيماء بما ينتهى إليه من إدراك جوهر العلاقة بين النص والنصوص الأخرى ، مما تحيل عليه - بالضرورة - انثناءة من انثناءات النص العديدة ، وإلا فإنه لا يفهم على حقيقته ولا يتكشف كل ما بداخله .

وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكوُّن الاقتباس في لحظة الإبداع ، أو إنجاب النص ، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد ، والإطالة والإيحاء ، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور محمَّلا بها جميعا ، إذ لا شك أن ثمة رُكاما من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه في تصوير التجربة ، فأمامه تجربته الخاصة ، وأمامه معطيات واقعه . ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه ، يدفع إليه بالأشباه والنظائر دفعاً ، بما لايمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقوماتها والإفادة منها .

وعلى أساس من تأمله وتوقفه تبدأ حركة الإبداع وتتجلى لحظة تخلُّق العمل من خلال صيغة مزدوجة يحكمها ذلك التفاعل ، ويشير إليها منطق ذلك التقارب الظاهر بين النص الأخير ، وبين ما قبله من نصوص وإن تعدَّدت وكثرت ، وكأن المبدع الأخير - بهذا الشكل - قد أضاف - وربما بدأ - من جديد علي الرغم من تعلُّق الأمر لديه بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة إلى كلٍّ مترابط ومتماسك ومتجانس ، ومع هذا فإن الاتهام لا ينسحب على المنقول عنه ، باعتبار إمكانية وروده مفككا أو ممزقا لحظة انخراطه في النص الجديد ، هو فقط بهذه الصفة باعتبار صوره الجزئية موضع التأثر أو الاقتباس ، وكأنما مال الأخير إلى انتقاء جزئيات بعينها تتسق مع خط تجربته ، وتصدر باسمها ، فكأن الاختيار - بهذه الصورة - ظل مبنيا علي أساس معطيات محددة معلَّقة به ، وتتخلق في أبنية عمله بصورة أكثر فعَّالية ، تجعل من حقه جمع الأشتات المتباعدة في نسق جديد له تميزه وله أيضا خصوصيته ، وله في عمله - ضمن ماله- قيمته ووظيفته الجمالية وما وراءها علي مستوي الأداء والتلقي.

ومن واقع هذا القياس نستطيع رؤية النص من سياق الحضور المشترك بينه وبين نصوص القدماء التي لمعت أمامه ، فجذبه بريقها ، فكان الحضور فعليا لتلك النصوص .. وظل ذلك الحضور مرهونا بمنطقه التحويلي الذي تتعدد فيه الدرجات ، أو تتنوع فيه الكيفيات المهيئة لكشف الطبيعة النوعية للعلاقة المتجددة بين النص الأخير وبين ما سبقه من نصوص متقدمة عليه ، أو ربما معاصرة له .

ومن هنا ، ومع تعدد تلك التوجهات يظل مثل هذا الدرس في حاجة إلى تعدد المحاولات ، لعلها تظل قادرة علي الإسهام في تأكيد اصطناع منطق الامتداد والتواصل بين الجديد والقديم ، سواء أخذنا في درسه بمنهجنا التقليدي البسيط على وضوحه ودقته ، أو مِلنا

مع أنصار الاستغراق فى التجديد إلى صياغة مصطلحاتهم والأخذ بها ، وكأنها تظل مرهونة لدينا بدلالات التضمين المعنوى أو الاقتباس ، أو الاستشهاد ، وفى كل الأحوال تظل الغاية ثابتة عند حد تعلُّقها باستكناه ما وراء النص من موروثات يمكن التوقُّف عندها ، ويحسن تأمل قيمتها فى إثراء النص مع الإبقاء على خصوصية التجربة وتفرُّدها فى كل الأحوال ، ولا مانع - عندئذ - من اكتشاف مذهب الشاعر فى الحياة ، أو التوقف عند زاوية اختياره لفضاء نصه من جراء استيعاب تجربته ، وخلاصة حواره مع عالمه ، فهو يعيش تجربته بكل أبعادها واقعا وحلما ، متخذا من قصيدته وسيلة كبري لاستيعاب الموقف وكشف أبعاد جوانبه ، مع الاحتفاظ أيضا بخصوصية معاناته لحظة الإبداع ، مهما تزاحمت عليه مواد القديم ، وأيًا كانت درجة شغفه أو انبهاره بها .

فإن انتهينا إلى التسليم بقيام تجربة المعارض من خلال فكرة « التناص» بقى أمامنا أن نتبناها ونذود عنها خروجا بها عن منطقة الاتهامات التى لحقت بها ، وكأن المتأخر حين استوحى من المتقدم كان فى حاجة إلى من يستحثه علي صياغة عمله ، أو إخراجه على النحو الذى صاغه من خلاله ، وهو قول لا يتسق مع جوهر ، « التناص » من حيث الاعتراف بكمون المواد الموروثة في لاوعي الشاعر ، فإن مال إلى العثور على معادله الموضوعى ، أو وجد له نظيرا سُبق إليه ، فلا مانع - إذن - من التعريج على الموروث لينهل منه دون وجل أو تردُّد بل على العكس فقد ضمن إثراء عمله من خلاله وهو الأمر الذى يمتد - بدوره - إلى تبنى الدفاع عن حرارة تجربة المعارض ، حتى لا يخشى أن يكون قد تجاوزها إلى مرحلة ترك القياد لمواد جاهزة ، دون أن يتفاعل معها ، أو أن تتخلَّق بحذافيرها من جديد على يديه ، وهو ما يُطرح - أحيانا - تحت منطق الاتهام بفتور التجربة ، أو التسليم بمؤشر العجز عن بلورتها فى البدء من جديد ، وهو ما ينقضه أيضا توافر ذلك الحس التراثى بشكل جاد وفعَّال لازال يطرح على المبدع من خلال ذاته ما يستحق المراجعة والإضافة ، ويضمن له الاستمرارية والبقاء من واقع تسرُّبه إلى العمل لحظة تخلقه وانفتاحه على الوجود من حوله .

وبذا يتحول القول بفتور التجربة إلى منعطفات أخرى ، ويأخذ قياسا مخالفا عبر مواقف إبداعية بعينها ، لانشترط فيها أن تكون صادرة من نقطة البداية ، أو أن تكون واردة من إحدي زوايا التحوُّل ، أومناطق التأثر بهذا الشكل أو من خلال أي من تلك التجليّات .

ومعنى هذا أنه بوسعنا - أيضا - تأكيد إيجابية تجربة المعارض حتى لاتظل حبيسة التناص ، وكأنها فقدت حرارتها ، بل - على العكس من ذلك - فهى تظل قادرة علي الإعلان عن نفسها بشكل واضح ومفهوم دون حجر على تدفق شاعرية المبدع الجديد ، ودونما إعاقة لبروز معالم تجربته وجدانيا وآنياً ، أو تأثرا وتاريخا ؛ ذلك أن أى امتداد أو جذور لمثل تلك التجارب إنما يظل رهنًا بصيغة الأداء التى ينطلق المبدع من خلالها كاشفا عن ذاته ، وصادرا عن واقعه ومتمثلا تراثه الطويل الممتد فى آن واحد .

وهذا يبقى الجمع بين هذا الثالوث (الذات / الموضوع / التراث) واحداً من مؤشرات التمكن والأصالة التى تسهم فى توصيل تجربة المبدع ، وتحتفظ له ولها بكيانه وكيانها ، على الرغم من انتمائه المؤكد إلى تلك الموروثات التى تظل ماثلة فى ذاكرته ومترجمة فى فنه ، إذ هو ينطق بها بشكل تلقائى ، يكشف - بالدرجة الأولى - عن معايشة للقديم والجديد فى ازدواجية هادئة دون صراع بينهما ، بما قد ينتهى إلى بقاء أحدهما على حساب فناء الآخر وهو مالا يحمد فى مثل هذا الدرس الأدبى ، بل يحسُن فيه التوقف عند جوهر ذلك التلاقى الذى يزيد عمل المتأخر ثراءً وإمتاعاً من خلال تمثُّله لأعمال سلفه من جانب ، مع صدق صدوره عن تجاربه الخاصة من جانب آخر .

خاتمة

سارت خطى هذا البحث فى اتجاهين متكاملين من خلال الأساسَيْن النظرى والتطبيقى ، وبدت الغلبة فيه للجانب التطبيقى ، مما أدى إلى تنوع مجالات التطبيق طبقا لتصانيف مختلفة طرحتها تجارب الشعراء بين بكائيات ورثائيات متعددة الأطراف ، أو غزليات ومواقف خاصة متميزة شكلت تجارب شعرائها ، أو مواقف فكرية وفلسفية دارت فى نفس الفلك العقلى ، أو مواقف حماسية وانفعالية بدت - بطبيعتها - أقرب إلى التشابه بين الشاعرين المتعارضين .

ومن تصانيف التجارب بهذا الشكل يمكن أن نراها فى إطار من تصنيف تاريخنا الأدبى لتراثنا حينا أمام العصر الجاهلى فى واحد من نماذجه الإنسانية المصاغة جماليا على لسان شاعره ، وأحيانا أمام الشاعر الأموى أو العباسى ، بما يكفى لطرح مقولات محددة حول أساليب المعالجة ودوافع هذا التشابه ، وتبريره ، وقياس مستوياته المتعددة . ومن التصانيف التاريخية ترد التصانيف الفنية التى يحددها منطق الاختيار ، وتعالجها حدوده بين المقطوعات والقصائد ، إلى جانب أساليب التصوير ودرجات السلم التصويرى المتصاعدة .

ثم تأتى التصانيف النقدية التى تفرض نفسها على أساس من الفهم والتأمل لمناطق التقليد ، ومواضع الابتكار فى كل نص على حدة ، وطبيعة نفسية الشاعر المتصارعة بين مادة أعجب بها ، وبين اندفاع ذاتى تلقائى لإثبات تواجد الأنا بكل مشاعرها وإحساسها العفوى .

من هنا كانت قسمة البحث إلى محاولة مبدئية للتعرف على أصول الحركة الأدبية من خلال محاور الضرورات الحتمية لها بين تراث ومعاصرة ، أو بين معطيات فكرية قديمة وأخرى مستحدثة تعكس خلاصة جدل المبدع مع موضوعه ، إلى ما يبنى عليها من دراسة لأدوات الناقد التى يحتاج إليها فى تحليل نص ما ، فما بالنا به فى تحليل نصين متعارضين ، وتجربتين ، وشاعرين ، وعصرين ، أو أكثر إذا امتدت المعارضة إلى أبعد من ذلك .

ومن الأصول ومقومات النص ، ومناهج الدراسة ، وتَبَنِّى عرض المداخل الوظيفية المختلفة ، يتحول البحث إلى الأصل التطبيقى الذى استهدفه أساسا ، ونهض على قصد طُمُوح إلى أصل منه ، ليضع نصب عينيه شواهد كبرى فى القصيدة العربية ، اكتفى فى بعضها بمجرد الإشارة إلى ما طرق واستهلك بحثا ، على نحو ما كان من لامية كعب بن زهير

وما كثر حولها من الدراسات ، ليتوقف تحليلا عند تأمل النصوص المتعارضة محاولا الوصول منها إلى أهم نتائج المعارضة فى :

أولا : استكشاف طبيعة القاسم المشترك بين الشعراء ، ودوافع الشاعر إلى المعارضة ، وكيف اتسق مع موضوع معارضته ، وعصرها وظروفها ، وشكلها الجمالى ، ودقائق الصنعة التصويرية فيها .

ثانيا : تأمل الملامح الخاصة التى تظل سمة غالبة على التجربة مميزة لها ، حتى لا يفقد الشاعر شخصيته وخصوصية تجربته ، وإلا استعبدته المعارضة ، واستعبده معها حسه التراثى ، مما قد يهدد بفقد أهم مقومات ابتكاره وإبداعه ، أو إضافة ما يثبت وجوده الفردى .

ثالثا : رصد الظواهر الفنية من خلال مستويات الأداء الفنى ، وصيغ المعالجة والتصوير من ناحية ، ثم من خلال توزيعها بين الموضوعات المختلفة التى يتسع بعضها ليشمل تجربة أمة بأكملها ، ويضيق البعض الآخر حين يتوقف عند حدود التجارب الشخصية للشعراء ، وفى كل الأحوال يظل الترابط النفسى أساسا لهذا التناول .

رابعا : تحليل نتائج تلك الظواهر على مستوى المساحة الزمانية والمكانية التى تتجاوز حدود العصر فى التاريخ الأدبى ، وحدود المكان بين الشرق والغرب لتعكس ظاهرة التوحد بين بيئات الأدب العربى من خلال أواصر قوية تشده من هنا وهناك ، وتعد المعارضات الشعرية إحدى مظاهرها .

ومن خلال مجمل الدراسة تتراءى لنا أخطر ظواهرها ، والتى تدفع بالباحث أساسا إلى مثل هذا التتبُّع الأدبى ، ممثلة فى تأمل هذا التواصل الحتمى بين المادتين الموروثة والجديدة ، وكأننا أمام نمط متميز من الممارسات الإبداعية لشعراء العصور الأدبية المختلفة تتلاحم فيه الموهبة والإبداع بقراءات الشاعر وموروثه ، فلا يتردد - آنذاك - فى أن يستفيد منه ويصدر عنه بهذه الصراحة .

ومن هنا أيضا يظل السمت الخاص لهذا الدرس مرهونا بوضوح موقف الشاعر من سلفه ، فلا يكتفى بمجرد توارد الخواطر ولا استهلاك المؤثر القديم عبر أبياته أو صوره ، بقدر ما

يعلن رغبتـه فى المعـارضة لتظل عـلامـة دالة على كـل مـا بدأنا به هذا الدرس حـول تواصل المدارس الأدبيـة ، وتفـاعل الشـاعر مع مـادته التـاريخيـة ووقوفه المتكرر أمام المادة التـراثية متأملا ومعالجا ، حتى إذا صدر عنها بدت فى حاجة إلى ضرب من الدرس الأدبى المتجدد .

مصادر ومراجع

(أ) مصادر :

١ - الآمدى : الموازنة بين الطائيين (ت السيد أحمد صقر) دار المعارف - القاهرة ١٩٦٠ .

٢ - ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر وآدابه (ت محيى الدين عبد الحميد) دار الجيل - بيروت ١٩٧٢ .

٣ - ابن زيدون : ديوان زيدون (شرح كرم البستانى) دار صادر - بيروت ١٩٧٥ .

٤ - ابن شامة شهاب القدسى : كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين - دار الجيل - بيروت ١٩٧٤ .

٥ - ابن عبد ربه : العقد الفريد . ت محمد مفيد قيمحة - دارالجيل - بيروت ١٩٨٦ .

٦ - ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر (ت زغلول سلام وطه الحاجري) المطبعة التجارية - القاهرة ١٩٥٦ .

٧ - ابن قتيبه : الشعر والشعراء (ت أحمد محمد شاكر) - دار المعارف - القاهرة ، ١٩٦٦ .

٨ - أبو تمام : ديوان شعره (ت محمد عبده عزام) دار المعارف - مصر ١٩٦٥.

٩ - أبو العلاء المعرى : سقط الزند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥ .

١٠- أبو على القالي : الأمالى . ت محمد مفيد قميحة - بيروت ١٩٨٦.

١١- أبو الطيب المتنبي : شرح ديوانه عبد الرحمن البرقوقى، بيروت (دار الكتب) ١٩٧٠ .

١٢- أبو فراس الحمداني : ديوان أبى فراس ، دار صادر - بيروت ١٩٦٢ .

١٣- أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، طبعة بيروت ١٩٨٧ .

١٤- أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، القدسى ، القاهرة ١٩٨٦

١٥- أبو هلال العسكري : ديوان المعاني ، القدسي ، القاهرة ١٩٨٩ .
١٦- أحمد شوقي : الشوقيات ، دار الفكر - بيروت ١٩٨٥ .
١٧- البحتري : ديوانه (ت حسن كامل الصيرفي) ، المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .
١٨- البوصيري : ديوانه (ت محمد سيد كيلاني) ، الحلبي ، القاهرة ١٩٥٧ .
١٩- الأصمعي : الأصمعيات (ت أحمد شاكر عبد السلام هارون) دار المعارف - القاهرة .
٢٠-جميل بن معمر : ديوانه (ت حسين نصار) مكتبة مصر ١٩٦٧ .
٢١- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، (ت محمد الحبيب بن خوجة) تونس ١٩٦٦ .
٢٢- الشريف الرضي : ديوانه ، المطبعة الأد بية - بيروت ١٣٠٧ هـ .
٢٣- عمر بن أبي ربيعة : ديوانه (ت محيى الدين عبد الحميد) دار الأندلس . د.ت.
٢٤- على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبى وخصومه (ت محمد أبى الفضل ابراهيم) الحلبى ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
٢٥- الطبرى : تاريخ الرسل والملوك (ت محمد ابي الفضل ابراهيم) ، المعارف ١٩٦٨ .
٢٦- المرزباني : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ١٩٤٣ .
٢٧- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة (ت أحمد أمين وعبد السلام هارون) لجنة التأليف ١٩٥١ .
٢٨- المفضل الضبي : المفضليات (أحمد شاكر وعبد السلام هارون) المعارف ١٩٦٩ .

(ب) مراجع :

١ - أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية فى مصر والشام ، نهضة مصر ١٩٧٩ .
٢ -أ.أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى (ترجمة محمد مصطفى بدوى) المؤسسة المصرية العامة للنشر ١٩٦٣ .

٣ - أحمد أمين : ضحى الإسلام ، النهضة المصرية ١٩٧٢ .

٤ - أحمد أمين : فيض الخاطر ، النهضة المصرية ، ١٩٨٢

٥ - أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ،النهضة المصرية ١٩٥٤ .

٦ - أرنست فيشر : ضرورة الفن (ترجمة أسعد حليم) ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧١ .

٧ - جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي ، دار الثقافة - القاهرة .

٨ - جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، لجنة التأليف والترجمة ١٩٦٣.

٩ - ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٧ .

١٠- رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبى ، المعارف ، بغداد ١٩٧٠ .

١١- روبرت شولز : البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٤ .

١٢- رينيه وليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحي ، بيروت ١٩٧٢ .

١٣- زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء (أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان) د.ت .

١٤- زكي مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧١ .

١٥- زكي المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ١٩٧١ .

١٦- زكي نجيب محمود : قشور ولباب ، الأنجلو المصرية - القاهرة . د.ت.

١٧- ستانلى هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار الجيل ، بيروت .

١٨- شكرى عياد : الرؤيا المقيدة (دراسات فى التفسير الحضارى للأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .

١٩- شوقى ضيف : البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه مصادره ، المعارف ، القاهرة ١٩٧٢.

٢٠- شوقى ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث : المعارف ، القاهرة .

٢١ – عباس حسن : المتنبى وشوقى وإمارة الشعر (دراسة ونقد وموازنة) دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ .

٢٢ – عباس العقاد : عابر سبيل ، النهضة المصرية ، ١٩٣٧ .

٢٣ – عباس العقاد ، دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية المكتبة المصرية ، بيروت .

٢٤ – عبد الله التطاوى : أبو تمام (صوت وأصداء) ، القاهرة ١٩٩٥ .

٢٥ – عبد الله التطاوي : التراث والمعارضة عند أحمد شوقي ، القاهرة ١٩٩٥ .

٢٦ – عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة ، مصر ١٩٧٨ .

٢٧ – عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر القاهرة ١٩٧٧ .

٢٨ – عزيز فهمى : المقارنة بين الشعر فى العصر الأموى والعباسى الأول ، تحقيق محمد قنديل البقلى ، دار المعارف ١٩٧٩ .

٢٩ – غوستاف جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٥٩ .

٣٠ – طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى حتى القرن الرابع الهجرى ، دار الكتب العلمية – بيروت ،.

٣١ – طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة .

٣٢ – كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠.

٣٣ – محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر الأيوبى ، دار المعارف ١٩٦٨ .

٣٤ – محمد زغلول سلام : النقد الحديث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية .

٣٥ – محمد سيد كيلانى : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام ، طرابلس ١٩٤٧ .

٣٦ – محمد عبد الرحمن شعيب : المتنبي بين ناقديه فى القديم والحديث ، المعارف ، القاهرة .

٣٧- محمد على الهرفى : شعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام ، الشركة المتحدة للتوزيع - سوريا .

٣٨- محمد قاسم نوفل : تاريخ المعارضات فى الشعر العربى ، مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٣.

٣٩- محمد كامل حسين : دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين ، دار الفكر ، القاهرة .

٤٠- محمد كامل حسين : فى أدب مصر الفاطمية ، دار الفكر القاهرة ..

٤١- محمد مصطفى هدارة : مقالات في النقد الأدبى ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٤٢- محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات فى النقد العربى ، لجنة البيان العربى ١٩٥٨.

٤٣- محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر .

٤٤- ويلبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة عدنان غزوان وجعفر الخليلى، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ .

٤٥ - يوسف خليف ، مقدمة ديوانه «نداء القمم» الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٦٣ .

الفهرس

دراسات أخرى للمؤلف

١ - قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية ، دار نشر الثقافة .

٢ - مصادر الفكر فى شعر أبى تمام ، دار نشر الثقافة .

٣ - أبعاد المؤثر الإسلامى فى القصيدة العربية ، دار نشر الثقافة .

٤ - مقدمات نقدية في دراسة القصيدة القديمة ، دار نشر الثقافة .

٥ - مستويات الحوار فى فنون النثر العباسى ، دار غريب للنشر .

٦ - الشاعر مؤرخا ، دار غريب للنشر .

٧ - الشاعر مفكرا ، دار غريب للنشر .

٨ - دراسات نصية : سينية البحترى ، دار غريب للنشر .

٩ - الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد ، دار نشر الثقافة .

١٠- مداخل نفسية وفكرية إلى المتنبى ، مكتبة الأنجلو المصرية .

١١- أشكال الصراع فى القصيدة العربية (أجزاء) ، مكتبة الأنجلو المصرية .

١٢- الروائع من الأدب العربى (مشترك) حـ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٣- مداخل تاريخية إلى عصور أدبنا القديم (مشترك) ، دار الثقافة .

١٤- المعارضة والتراث فى شعر شوقى ، دار غريب .

١٥- أبو تمام : صوت وأصداء ، دار الثقافة .